

**ФГБОУ ВО «Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева»**

На правах рукописи

Джигоева Арина Тамазовна

**ТРАДИЦИИ СЕМЕЙНОГО РОМАНА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ
XX СТОЛЕТИЯ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор О.Ю. Осьмухина**

Саранск 2019

Содержание

Введение	3
1. Жанр семейного романа в отечественной литературе XIX–начала XX вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты	15
1.1 Семейный роман в русской прозе XIX столетия: генезис, становление традиции	15
1.2 Традиции семейного романа в отечественной прозе первой трети XX в.	25
2. Жанровые модификации семейного романа в русской прозе второй половины XX – начала XXI вв.	45
2.1 Семейный роман в соцреалистическом контексте («Строговы» Г. Маркова, «Журбины» В. Кочетова, «Вечный зов» А. Иванова)	45
2.2 От семейной хроники к семейной саге: трилогия В. П. Аксенова «Московская сага»	65
2.3 Традиции семейного романа в отечественной прозе 1990-х – начала 2000-х гг.	85
3. «Женский» вариант семейного романа в прозе Л. Улицкой, О. Славниковой, Д. Рубиной, Е. Колиной	106
3.1 Своеобразие воплощения семейной темы в романах «Медея и ее дети», «Искренне ваш Шурик»	106
3.2 Традиции семейной саги в романах Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова»	126
3.3 Судьбы поколений в «Стрекозе, увеличенной до размеров собаки» О. Славниковой	158
3.4. Традиции семейной хроники в «Русской канарейке» Д. Рубиной	176
3.5. Специфика репрезентации образа дома и мотива блудного сына в «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной	189
Заключение	201
Список использованных источников	207

Введение

Актуальность исследования. Проблема жанра, жанрового синтеза становится одной из приоритетных проблем современного литературоведения. Исследователей привлекают как вопросы понимания самой категории жанра, жанровой типологии, так и принципы жанрового деления, разграничения между жанрами [см.: 22-26; 30; 33; 36-38; 41; 43-45; 50; 54-55; 60-63; 68-71; 79-81; 85; 88-96; 100-103; 105; 114; 115; 123; 126; 136-139; 141-142; 145-148; 155; 158; 160; 164-168]. Как справедливо отмечал Г.Н. Пospelов, «основная задача и трудность разработки проблемы жанра в том, чтобы выделить во всей многосторонности <...> содержания и формы литературных произведений такие их свойства и стороны, которые являются собственно *жанровыми*, в отличие от других – *не жанровых*» [114, с. 154]. Причем, по мнению исследователя, жанры – это «явление не историческое, а *типологическое* <...> Жанры – это только один аспект художественных произведений» [114, с. 190].

Общеизвестно, что в литературоведении сложились три методологических подхода в исследовании данного вопроса: конкретно-исторический, поэтико-типологический и функциональный. Первый подход отслеживает конкретно-исторические изменения отдельных жанровых форм. Изменения эти говорят о трансформации жанровых признаков (тематики, проблематики, стилистических характеристик и проч.) в процессе развития жанра, но не об изменениях жанрообразующих принципов. Второй подход, поэтико-типологический, в настоящее время представляется более обоснованным, поскольку позволяет отграничить собственно жанровые признаки от не жанровых, что необходимо для систематизации жанров в современной литературе. Его приверженцы (А.И. Ревякин, Л.Г. Якименко и др.) считают сюжет и композицию произведения определяющими общими типовые признаки жанра. На наш взгляд, жанр – это целостный объект, имеющий не только разные формы своего проявления, но единую

сущностную основу и формы типологического развития. Вслед за Н. Л. Лейдерманом, применившим к жанру функциональный подход, состоящий в попытке «уловить сущность жанра через выяснение его *функции* в созидании художественного произведения» [79, с. 16], мы полагаем, что именно жанр занимает центральное место в ряду литературоведческих категорий, связывает различные пласты проблематики, поэтику художественного произведения с поэтикой эпохи. Место жанра оказывается всегда между «познавательным-ценностным методом» как «системой принципов творческого пересоздания действительности» и «знаково-коммуникативным стилем» как «способом эстетической выразительности». Именно в жанре, по вполне бахтинской мысли Н. Л. Лейдермана [80; 81], отвечающем за «способы построения произведения как завершенного художественного целого», «реализуется моделирующая сторона искусства» [81, с. 40]. Исходя из моделирующей роли жанра, категория «память жанра» воспринимается как «система сигналов, посредством которых в сознании читателя оживает представление о модели мира, окаменевшее в жанровом каноне» [81, с. 87]. Соответственно в «теоретической модели жанра» выделяются «план содержания» (тематика, проблематика, эстетический пафос), «план структуры» и «план восприятия», каждый раскрывается еще в ряде категорий, которые определенным образом взаимодействуют: все «элементы жанровой формы» в произведении (субъектная, пространственно-временная организация, «пневматосфера», ассоциативный фон, интонационно-речевая организация, сюжетология как «носители» жанра) участвуют в «сотворении» образной модели мира [81, с. 145].

Особенно актуальны вопросы жанрового деления, осмысления процесса эволюции и трансформации того или иного жанра для современного литературного процесса в целом и творчества отдельных его представителей, в частности. Это касается прежде всего жанра семейного романа, вновь обретшего популярность на рубеже XX–XIX вв. (от В. Аксенова, С. Шаргунова, Д. Рубиной, Л. Улицкой, О. Славниковой до массовой

литературы), о которой свидетельствует пристальный интерес к нему исследователей и читательской аудитории. Как справедливо отмечает О.Ю. Осьмухина, именно «глубокие перемены, произошедшие в последние десятилетия в политической и социокультурной сферах России определили необходимость переосмысления духовных и нравственных ценностей в сознании личности, что, разумеется, нашло отражение в конкретной разработке темы семьи в творчестве современных российских прозаиков» [101, с. 286].

В связи с этим **актуальность** настоящего исследования объясняется необходимостью осмысления семейного романа как важнейшего жанра современной литературы, анализа его модификаций и специфики трансформации. Актуальность темы исследования обуславливается как теоретическими, так и практическими причинами. Теоретический аспект актуальности исследования состоит в том, что жанр семейного романа рассматривается в процессе его эволюции и модификации в отечественной прозе XX столетия. В историко-литературном аспекте необходимо восполнить пробел в исследовании жанровой специфики современной словесности на материале конкретных писательских практик, в результате углубленного постижения индивидуальных художественных систем избранных прозаиков.

Здесь, на наш взгляд, необходимо пояснить, почему во всем корпусе современной отечественной прозы объектом нашего рассмотрения становятся вполне конкретные писательские практики. Во-первых, мы акцентировали внимание на творчестве ключевых фигур литературного процесса последних двух десятилетий, наиболее востребованных (и читательской, и литературно-критической аудиторией) современных отечественных прозаиков; во-вторых, анализируя семейный роман и его жанровые модификации, мы стремились исследовать творчество прозаиков, относящихся к различным писательским «формациям», тяготеющих к различным типам письма – традиционному (реалистическому),

постмодернистскому, «новому реализму» и др. и так или иначе осмысливающих тему семьи и рода (С. Шаргунов, В. Аксенов, Л. Улицкая, О. Славникова, Д. Рубина, Е. Колина). В-третьих, при достаточной изученности творчества рассматриваемых нами писателей, большинство исследователей сосредотачивают свое внимание на осмыслении сюжетно-композиционных особенностей их произведений [17; 20-21; 27; 29; 31-32; 35-36; 39-40; 42; 49; 56-59; 74-78; 84; 86-87; 98-100; 106; 135; 180], изучении приемов их прозы [64; 66; 72; 130-133; 161; 169-170], тогда как жанровый аспект их романов остается практически не исследованным.

Научная новизна кандидатской диссертации заключается, таким образом, в том, что впервые в отечественном литературоведении прослежена традиция становления и развития семейного романа в отечественной прозе, определены сущностные характеристики семейного романа, семейной хроники и семейной саги в отечественной прозе XX столетия. Осуществлен системный подход к жанру семейного романа и его модификациям (теоретико-литературный аспект), и в динамике его конкретных форм, определяемых индивидуально-творческим решением писателей, обращающихся к осмыслению темы семьи и рода (историко-литературный аспект).

Объектом нашего исследования явились отечественные романы XX столетия, в которых отчетливо воплощается «мысль семейная».

Предметом выступает жанр семейного романа, семейная сага и семейная хроника как его модификации (субжанры) в отечественной литературе XX столетия.

При этом, говоря о специфике семейного романа в целом, мы полагаем необходимым пояснить используемый нами терминологический аппарат. В современном литературоведении, в западноевропейской и отечественной компаративистике, пока не сложилось общепринятых определения и типологии жанра семейного романа, равно как и его жанровых разновидностей (семейной хроники, семейной саги); определение его

своеобразия, выявление доминантных типологических признаков остается одной из наименее разработанных проблем. В научно-критической литературе терминологическое сочетание (или близкие ему синонимические определения) встречаются уже более полувека [37, с. 206-219].

Под **семейным романом**, опираясь на сложившуюся академическую традицию, вслед за А. А. Богдановым, мы понимаем «эпос частной жизни», форма которой – семья [30, с. 307]. Важное свойство семейного романа как жанра литературы – исключительная сосредоточенность писателя на структуре семейного быта и межличностных связей в этой сфере. Отсюда – важной жанровой особенностью семейного романа становится «замкнутость» и «сужение рамок происходящего до одной–двух семей» [140, с. 78], «идиллическое» начало [23, с. 478], обретение героем семьи, дома в результате скитаний и столкновений с «чужими» людьми [23, с.479].

Семейная хроника, соединяя истории жизни человека и общества, формирует художественное изображение закономерностей общественных изменений – через становление героя и особенности его социального бытия и психологии. Отличительная особенность семейной хроники – движение (смена) поколений в контексте смены исторических эпох. Опираясь на определение Е. Никольского [90-95], под **семейной хроникой** мы понимаем жанр, ключевыми особенностями которого становятся «соблюдение принципа четкой хронологии, господство *линейного принципа*, что текстуально оформляется датировкой событий <...>, обозначением действия глав <...>, соотнесением событий романа и событий истории <...>, введением характерных примет эпохи <...>, а также естественными процессами старения или взросления персонажей» [91, с.12]. В проблематике семейных хроник важнейшим аспектом являются «соотношение истории семьи и истории общества», «мотивы вырождения», «характер и мировоззрение персонажей трансформируются под влиянием событий истории» [91, с.12]. Хронологическую основу чаще всего составляет не календарное, а событийное время, «в котором этапы отечественной

социальной и сословной истории представляют для авторов семейных хроник систему внешних ориентиров в выборе того или иного жизненного пути героев» [91, с.12].

Учитывая усиливающуюся тенденцию литературы конца XX в. к жанровому синтезу и жанровой диффузии, отметим очевидную трансформацию жанра семейного романа в жанр **семейной саги**, которому свойственны масштабность, связанная с описанием семейных историй нескольких поколений, эпичность повествования, где вымышленные персонажи, нередко имеющие реальных прототипов, функционируют в пространстве романа рядом с историческими фигурами (не случайно, к примеру, В. П. Аксенов озаглавил один из лучших своих романов «Московская *сага*»; Дм. Вересов, практически одновременно с В. Аксеновым, создает «Ленинградскую *сагу*»). Принципиальное отличие семейной саги от семейного романа – в расширении повествовательных рамок, эпопейном хронотопе; от семейной хроники – в осмыслении частных судеб на фоне истории, причем ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся отнюдь не социальные или исторические события, но личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности героя.

Цель диссертации – осмысление специфики преломления традиции семейного романа в отечественной прозе XX столетия. Цель определила **ключевые задачи** исследования:

- выявить и проанализировать истоки и традицию становления жанра семейного романа в русской литературе XIX–начала XXI вв.;
- исследовать специфику жанровых модификаций семейного романа в русской прозе второй половины XX столетия;
- осмыслить своеобразие «женского» варианта семейного романа в прозе Л.Улицкой, О. Славниковой, Д. Рубинной, Е. Колиной.

Материалом работы стали романы В. Аксенова, О. Славниковой, Л. Улицкой, С. Шаргунова, Д. Рубиной. Е. Колиной 1990-х – начала 2000-х гг., а также произведения XIX–XX вв. (М. Салтыков-Щедрин, С. Аксаков,

Л. Толстой, М. Горький, М. Булгаков, М. Шолохов, В. Кочетов, В. Шишков, Г. Марков, А. Иванов). Подчеркнем, что при всем многообразии в современной отечественной прозе семейных романов, мы сосредотачиваем свое внимание на наиболее показательном, на наш взгляд, творчестве российских прозаиков, представителей и «серьезной», и массовой словесности, по сути, репрезентирующих «мужскую» и «женскую» версию семейного романа.

В основе методологии нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А. Н. Веселовского, М. М. Бахтина, В. М. Жирмунского, А. В. Михайлова, Б. В. Т. Томашевского и др. В своей работе мы использовали сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

Научно значимыми для нас явились труды классиков отечественного литературоведения (М. М. Бахтин, Д. С. Лихачёв, Н. Л. Лейдерман, Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов); особую значимость в решении стоящих перед нами задач имели исследования российских теоретиков и историков литературы, посвященные осмыслению жанра романа (А. Н. Богданов, Е. Я. Бурлина, Н. А. Елистратова, В. И. Захаров, В. В. Кожинов, Г. Н. Пospelов, Н. Т. Рымарь, А. Я. Эсалнек) и семейного романа (А. Богданов, И. Видуэцкая, В. Дашевский, Е. Евнина, З. Кирнозе, М. Левит, О. Садуллаева, Л. Симонова, В. Сиповский, А. Латынина, Е. Никольский, Х. Сас, А. Татьяна), феномену отечественной словесности рубежа XX–XXI вв. (О. Богданова, Е. Боруэлло Гонзалез, Э. Дадари, Т. Колядич, М. Липовецкий, Г. Нефагина, Н. Егорова, А. Ермакова, Т. Казарина, Э. Лариева, О. Осьмухина, С. Перевалова, О. Побивайло, Т. Прохорова, Т. Ровенская, Я. Солдаткина, Л. Соловьева, Е. Пономарев, Г. Торунова и др.).

Теоретическая значимость работы. Предложенное в кандидатской диссертации исследование семейного романа и его жанровых модификаций позволяет проецировать выявленные особенности жанра на отдельные

стороны творчества других отечественных прозаиков XX – начала XXI вв., соотнести их с особенностями новейшей литературной практики 2010-х гг.

Практическая значимость работы состоит в том, что её результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, спецкурсах и спецсеминарах, посвященных русской словесности XX столетия, а также при написании соответствующих учебников и учебных пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. В русской литературе на протяжении XIX–начала XXI вв. формируется жанровая традиция семейного романа, в рамках которой можно выделить четыре этапа; к XX в. в семейном романе с его характерными жанровыми особенностями (исповедальность, камерность, ограниченность рамок происходящего историей одного рода) намечается расширение жанровых границ до семейной хроники, а на рубеже XX–XXI вв. семейный роман модифицируется в жанр семейной саги в творчестве как «серьезных» писателей (Л. Улицкая, В. Аксенов, Д. Рубина, С. Шаргунов, О. Славникова), так и в произведениях масскульта (семейные саги «Черный ворон» и «Семейный альбом» Д. Вересова, «Капитанские дети» А. Берсеновой, «Утерянный рай» и «Непуганое поколение» А. Лапина, «Дети Ванюхина» Д. Ряжского, «Сага о бедных Гольдманах» Е. Колиной, «Семейная тайна» О. Карпович, «Две судьбы» С. Малкова, «Сибиряки» Н. Нестеровой, «Хождение за три улицы» М. Лаврентьева и т.д.).

2. Субжанрами (модификациями) семейного романа в отечественной прозе XX столетия выступают семейная сага и семейная хроника. Семейная сага характеризуется рядом ключевых признаков: установка на эпопейность и полифонический динамизм изображаемого времени, расширение поля действия персонажей, введение темы генеалогии. Принципиальное отличие семейной саги от семейного романа – расширение повествовательных рамок, эпопейный хронотоп; от семейной хроники – осмысление частных судеб на

фоне истории, причем ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся отнюдь не социальные или исторические события, но нравственность рода, его моральные ценности.

3. «Мужская» (В. Аксенов, С. Шаргунов) и «женская» (Л. Улицкая, О. Славникова, Д. Рубина, Е. Колина) версии семейного романа при сохранении ключевых жанровых свойств отличаются тем, что в «женской» версии в центре повествования тип «женской» семьи, прежде всего героини-женщины, не только хранительницы рода, носительницы генетической памяти, но и разрушительницы семьи; важную роль обретает мотив «блудного сына».

4. В трилогии «Московская сага» В. Аксенова, в которой биографии героев разворачиваются на фоне исторических событий страны и тесно с ними взаимосвязаны, «мысль семейная» становится центральной. Авторская рефлексия здесь связана с осмыслением российской истории и судьбы личности на ее фоне; формой ее становится полемичная по отношению к традиционным историческим эпопеям «семейная сага», где частное и общее перетекает друг в друга, органично соединяются элементы идиллии, мелодрамы, хроникальные вставки, трагизм снижается за счет физиологических описаний, герои находятся в противоборстве с историей и временем.

5. Роман С. Шаргунова «1993» отличается жанровым синкретизмом, что в целом объясняется общей установкой автора на неореалистический тип письма, и представляет собой синтез семейного, исторического романа с элементами политического, производственного и городского романа. Именно такая сложная жанровая формация отвечает магистральной авторской задаче: изучая и анализируя современную действительность России, осмыслить пути социальных преобразований и определить истинные истоки тех потрясений, которые ей пришлось пережить в прошлом столетии.

6. Романы Л. Улицкой «Медея и ее дети», «Искренне ваш Шурик», а также романы О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»,

«Бессмертный», нельзя обозначить четкой жанровой дефиницией «семейный роман», поскольку в каждом из них отчетливо проявляется «размывание» жанровых границ, свойственное современной отечественной прозе в целом. «Медея и ее дети» – синтез семейного, любовного романов и житийного жанра; исторический процесс в нем показан через призму отдельной личности. «Искренне ваш Шурик» и «Стрекоза...» сочетают элементы разных жанровых модификаций романа – семейного, социального, любовного. Подобное расширение жанровых границ происходит за счет включения в повествование совершенно разных женских образов, которые отражают в себе историю России, являясь этой историей.

7. В «Казусе Кукоцкого» Л. Улицкой, «Русской канарейке» Д. Рубиной и «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной жанр семейного романа трансформируется в «семейную сагу», благодаря включению широкого исторического контекста, определению социально-исторического компонента судеб персонажей, введению темы генеалогии, повествованию о судьбе сильной личности на фоне исторических перипетий.

8. В «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной своеобразную ироничную интерпретацию обретает мотив блудного сына, сопряженный с темой прощания с отчим домом и возвращением в него. В первом случае акцентируется момент разрыва родственных ради приобретения личной свободы; во втором – понимание иллюзии неважности для человека родственных связей, без которых возникает чувство бесприютности, одиночества, слабости перед лицом общества и судьбы. Семья, отчий дом вновь становятся опорой, почвой под ногами для возвратившегося «блудного сына».

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 – «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п. 4 – история русской литературы XX–XXI веков, п. 8 – творческая лаборатория писателя,

индивидуально-психологические особенности личности и её преломлений в художественном творчестве, п. 9 – индивидуально-писательское и типологическое выражения жанровостиловых особенностей в их историческом развитии.

Апробация результатов исследования. Диссертация проходила обсуждение на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева».

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 17 публикациях, 4 из которых напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ВАК РФ. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях: II, IV, V Международной научной конференции «Русский язык в контексте национальной культуры» (Саранск, 2012, 2016, 2018), Международная научная конференция «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XIII Кирилло-Мефодиевские чтения» (Москва, 2012), X Международная научно-практическая конференция «Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики» (Тольятти, 2013), XXXIV Зональная конференция литературоведов Поволжья» (Казань, 2014), Международная научная конференция «М.М. Бахтин в современном мире: VI саранские Бахтинские чтения» (Саранск, 2015), Международная научная конференция «Русская литература в иноязычном культурном пространстве: монолог, диалог, полилог» (Саранск, 2016), III Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «История русского литературного процесса XI–XXI вв. и закономерности его развития» (Чебоксары, 2016), «Грехнёвские чтения: Литературное произведение в системе контекстов» (Н. Новгород, 2017), Вторые и Третьи Всероссийские научно-педагогические чтения «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, 2018, 2019).

Структура диссертации. Кандидатская диссертации состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованных источников (181 наименование, 14 из которых – на иностранных языках).

1 Жанр семейного романа в отечественной словесности XIX–начала XX вв.: историко- и теоретико-литературные аспекты

Среди наиболее актуальных проблем современного литературоведения на одном из первых мест находится вопрос специфики жанровой системы художественного произведения. Многообразие форм современного романа позволяет выделить достаточное количество его внутрижанровых разновидностей, одной из которых, по устоявшейся историко-литературной традиции, считается семейный, или семейно-бытовой роман. Мы полагаем необходимым выявить генезис семейного романа в русской словесности и проследить традиции становления и развития этой жанровой разновидности в русской прозе XIX – начала XX вв.

1.1 Семейный роман в русской прозе XIX столетия: генезис, становление традиции

По определению известного теоретика литературы, исследователя жанра семейного романа А. А. Богданова, семейный роман – это «эпос частной жизни» [30, с. 307]. Форма этой частной жизни – семья. Отсюда и особый тип романа – семейный. Исключительная сосредоточенность писателя на структуре семейного быта и межличностных связей в этой сфере существует давно, до появления «чистого жанра» – например, в виде идиллий типа «Дафниса и Хлои». Но как только роман обрел нейтральные формы, он стал, как считает исследователь, по-настоящему семейным романом. Появляется образ частного человека с его индивидуальной судьбой, сопрягаемой с судьбами самых близких ему людей, нет никаких картин общественной жизни.

Семейный роман как особый, самостоятельный жанр осмыслил одним из первых в отечественном литературоведении М. М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе». Ученый выделил «существенные» признаки семейного романа и указал на «идиллию» как «ядро» этой разновидности романного жанра: «Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая

семья, – справедливо полагает М. М. Бахтин. – Она оторвана от узкой феодальной локальности, от питавшего ее в идиллии неизменного природного окружения <...>. Идиллическое единство места <...> ограничивается семейно-родовым городским домом <...> Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, – существенная особенность классической разновидности семейного романа» [23, с.478-479]. По Бахтину, важнейшие свойства семейного романа – обретение (или создание) героем прочных семейных связей, определение себя в мире, ограниченном «определенным местом и определенным узким кругом родных людей, тот есть семейным кругом» [23, с.479]. Исследователь подчеркивает, что герой в семейном романе первоначально, как правило, «бездомный» и «безродный», скитающийся «среди чужих людей», но скитания эти приводят его в мир «обеспеченный и прочный», «родной мирок семьи, где восстанавливаются подлинные человеческие отношения, где на семейной основе восстанавливаются <...> любовь, брак, деторождение, спокойная старость обретенных родителей, семейные трапезы» [23, с.479]. Кроме того, М. М. Бахтин выделяет две ключевые «схемы» развития семейного романа – с одной стороны, скитания героя, завершающиеся в финале счастливым обретением семьи, а с другой, напротив, «в семейный мирок врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением» [23, с.479].

Важнейшие признаки семейного романа выделены А. Г. Татьяниной [141; 142]. Отличительными чертами жанра исследовательница считает значимость «домашнего» семейного идеала» [141, с. 48]; «создание особого коллективного героя – семьи» [141, с. 180] и то, что семейный роман дает «решение проблемы существования семьи как <...> института» [141, с. 51]. Как указывают многие литературоведы, семейный роман, «зародившийся в Англии на рубеже XVIII–XIX вв., не прижился на русской почве» [43]. Если

на Западе уже в античной литературе существовали романы с изображением любовной интриги, несколькими сюжетными линиями, своеобразной композицией, то в отечественной литературе, в силу известных причин, подобные произведения длительное время отсутствовали. Первым семейным романом в русской литературе может быть назван, по мнению А. Г. Татьяниной, роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (мы, однако, полагаем необходимым уточнить, что в данном случае речь должна идти о наличии элементов этого жанра в пушкинском тексте).

Как справедливо отмечает И. Гнюсова, «русскими писателями, в отличие от прозаиков европейских, не было создано классических образцов семейного романа с его камерным хронотопом и узкоограниченной проблематикой, но традиции семейного романа оказали принципиальное влияние на историю русской литературы» [43]. Уже в творчестве Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского, А. С. Пушкина прослеживается этический ориентир на семейные патриархальные идеалы. Любовь к усадебным, родовым формам жизни героев становится важнейшим лейтмотивом романов И. А. Гончарова, И. С. Тургенева. При этом, разумеется, романский жанр в русской литературе с каждой новой эпохой претерпевал изменения.

На современном этапе А. А. Богданов, учитывая и специфические условия формирования жанра семейного романа в России, и социокультурный контекст, справедливо выделяет следующие его специфические черты:

- «—семейный роман характеризует подробное воспроизведение жизни одной или нескольких семей, обстоятельное описание их представителей;
- стремится передать явления жизни в формах, близких к действительности;
- формирует своеобразие композиции, основой которой являются важнейшие события в жизни человека: свадьба, рождение ребенка, смерть;

–центром сюжетного построения и основой конфликта в семейном романе становится любовь;

–главное в семейном романе – не характеры, а отношения, определяемые идеалами» [30, с. 307-310].

Как мы уже отмечали со ссылкой на М. М. Бахтина, отличительным свойством семейного романа, кроме того, становится идиллический хронотоп, повествование ведется чаще всего от первого лица и включает в себя не только авторские отступления, но и внутренние монологи и диалоги персонажей. В. В. Сиповский, характеризуя жанровые особенности семейного романа, отмечал, что наиболее характерными его чертами является «сужение рамок происходящего до одной–двух семей» и «замкнутость» – «можно не выходить из дома – найти много интересного» [129, с. 78]. Кроме того, семейный роман, по мнению исследователя, тесно связан с фольклорной традицией, в частности, генетическим истоком его является сказка: «роман захватывает огромное содержание..., сказка изображает один или несколько эпизодов...» [129, с. 78]. Подобное утверждение дает основание считать естественным присутствие в семейном романе традиционного фольклорного мотива: выбора героями трех дорог – пути правильного, пути неправильного, сложного поиска правильного пути.

Жанр семейного романа содержит в себе синтезированные свойства социально-психологического, романа воспитания, романа бытового. На этом объединенном фоне обнаруживается стремление в семейном романе к раскрытию внутреннего мира, душевных переживаний героев, их родственных отношений, изменению характеров под влиянием обстоятельств или среды (романы И. Гончарова, К. Аксакова). Принципиальной чертой семейного романа, кроме того, является исповедальность (показателен в этом отношении роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»).

Кризис и перерождение героя является также характерной, отличительной чертой семейного романа. Герои семейного романа приходят в своих исканиях, нередко претерпевая внутреннее потрясение, к

осмыслению глубинных проблем бытия, к решению философских вопросов, семейно-бытовым изменениям, обращаются к вере, «выпадают» из лона семьи в поисках себя и собственного пути. Так, «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина рассказывают историю одной семьи, рассматриваемую писателем как социальную категорию [108]. Прозаик рисует мрачные картины жизни и быта помещичьей усадьбы, преднамеренно сгущая краски, отказываясь от идиллизации жизни дворянского гнезда. Писатель, показывая изнаночную сторону российской действительности, фактически создает жанр семейной хроники. Акцентируя семейную тему в романе, прозаик связывает названия пяти из семи глав именно с семейными отношениями: «Семейный суд», «По-родственному», «Семейные итоги», «Племяннушка», «Недозволенные семейные радости». Общеизвестно, что о значительности своего произведения Щедрин откровенно писал в письме к публицисту и критику Е. И. Утину, что ключевым в романе является как раз «принцип семейственности» как причину распада рода. Действительно, писатель изображает страшную картину деградации семьи Головлевых, ее духовное разложение, тотальное отчуждение родителей и детей, подчеркивает, что возрождение ее невозможно.

Подобный ракурс исследования семейной темы, безусловно, был новаторским в развитии жанра семейного романа, в котором категория «семья» тесно переплетается с категориями «общество», «государство», «власть». Семья не просто рассматривается писателем в контексте государства, она является его микросхемой, отражает процессы, имеющие место в общественной жизни верхушки.

Один из крупнейших отечественных литературоведов Б. М. Эйхенбаум отмечал, что в литературе XIX в. роман 70-х гг., «подготовленный всей линией развития русского семейного романа, уходил в сторону от семейности, превращаясь в роман социальный» [163, с. 139]. Б. Эйхенбаум роман «Отцы и дети» Тургенева считал классическим примером такого социального романа. Однако Салтыков-Щедрин не принял форму

«тургеневского романа». Он полагал, что новые жизненные условия требуют иного подхода к изображению человека и его судьбы, нежели в романе «тургеневского» типа.

К числу писателей, творивших в жанре семейного романа, следует отнести Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского. «Чтобы произведение было хорошо, надо любить в нем главную, основную мысль, – полагал Л. Н. Толстой. – Так, в “Анне Карениной” я люблю мысль семейную». Разумеется, семейная тема развивается не только в «Анне Карениной», но и в «Войне и мире», причем немаловажную роль в ее воплощении играет изображение и поэтизация семейных гнезд Ростовых и Болконских, торжеством семейных начал завершается эпилог. Лучшие герои «Войны и мира» хранят в семейных отношениях такие нравственные ценности, которые в минуту общенациональной опасности спасают Россию. К примеру, атмосфера родственного, «как бы семейного» единения, в которой оказался Пьер на батарее Раевского; русская пляска Наташи и общее всем – дворовым и господам – чувство, вызванное ею. «Семейное» тут входит в «народное», сливается с ним, является глубинной основой «мысли народной», на что указывала А. Г. Татьянина [141-142]. Однако, говоря о ключевой роли «мысли семейной» в «Анне Карениной», Л. Н. Толстой имел в виду принципиально новое звучание ее в этом романе.

Роман открывается хрестоматийной репликой о «счастливых семьях», которые «похожи друг на друга». Но интерес Толстого теперь в другом: «каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Не в родственном единении между людьми пафос нового романа, но в разобщении между ними и распаде семьи. Семейная драма между супругами – Стивой и Долли – отзывается на судьбах многих людей, живущих под крышей их дома. Исчезли духовые связи, скреплявшие семью. Говоря же об Анне Карениной, Толстой показал, что ее волнуют сугубо личные проблемы: любовь, семья, брак. Не найдя достойного выхода из сложившейся ситуации, Анна решает

уйти из жизни. Она бросается под поезд, так как жизнь в теперешнем ее положении стала невыносимой.

Практически ни в одном романе писателя семья не дана в качестве главного героя произведения, но в каждом из них система образов четко выстраивается по семейно-родовому принципу. Романное пространство Толстого – это «полисемейный» мир [141], где ни один герой не может гармонично существовать вне семьи. Как ни парадоксально, и на это уже указывала И. Ф. Гнусова, именно традиции семейного романа во многом определяют эпичность произведений писателя: художественное пространство, представляющее собой совокупность семейных «гнезд», позволяет Толстому показать полноту и многообразие национальной жизни [43]. Ее история именно через историю семей обретает у Толстого свою художественную силу. И именно в семейной основе национального мира обнаруживает писатель потенциал, способный противостоять угрозе разрушения нации.

Напротив, отсутствие семейных «корней» или отпадение от семейных ценностей предвещает у Л. Н. Толстого трагедии – как узкосемейные («Семейное счастье»), так и общенациональные («Война и мир»). Именно Толстой актуализировал заложенную в жанре семейного романа антитезу «дом – светское общество», которая стала основой для системы этических оппозиций, раскрывающих содержание семейного идеала писателя: город – деревня, любовь – нелюбовь к детям, вера – безверие. Все герои Толстого, как справедливо отмечает А.Г. Татьяна, находятся в рамках этой системы. Их духовные поиски писатель неизменно представляет как выход из пространства семейных ценностей в мир мнимых светских идеалов, а затем возвращение назад, к дому, к патриархальным устоям жизни. Таков путь Маши из «Семейного счастья», Кити Щербацкой, Наташи Ростовской. Традиции семейного романа оказываются органичны и для психологического метода Толстого: утверждая семейный идеал, он проводит героев через

полосу заблуждения, приближает к пороку и предательству самих себя, а затем заставляет понять то, в чем убежден сам.

Мотив цикличности жизни, возвращения к истокам прослеживается и в отношении общенационального бытия: исторический кризис в «Войне и мире» начинается одновременно с разладом внутри крепких патриархальных семей Ростовых и Болконских. Преодоление национального бедствия совпадает с созданием новых счастливых союзов. Молодые герои «реставрируют» пошатнувшиеся патриархальные основы бытия, восстанавливая духовное родство между супругами, понимание между родителями и детьми, истинную веру, отказываясь от светских норм и приличий.

Л. Н. Толстой самой структурой романов подчеркивает, что распад семейной патриархальности – явление не только современное, но и вневременное, регулярно проявляющееся на определенном этапе истории. Именно поэтому в финале произведений Л. Н. Толстого важную роль играют образы детей. Дети указывают на преодоление кризиса патриархальных форм жизни, но дети же являются предвестниками новых кризисных ситуаций (Николенька Болконский). Писатель, таким образом, выводит проблематику семейного романа в плоскость общефилософского осмысления. Любая семейная идиллия чревата кризисами и распадом, как и любой кризис родственных отношений неизбежно приводит к восстановлению их на новом этапе. В такой авторской модификации семейного романа органично соединяются и эпичность, и углубленный психологизм; патриархальную «семейственность» изображается как вневременная основа национальной жизни [43].

Вопрос о семье и воспитании оставался весьма актуальным для отечественного социокультурного контекста на протяжении всего XIX в. Русские писатели, с одной стороны, цельные характеры, прочные духовные связи между людьми искали именно в семье (К. Аксаков, И. Тургенев, И. Гончаров); с другой, демонстрировали разобщение семей и распад

родовых отношений (М. Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский). Так, в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского семья Карамазовых лишена теплых родственных уз; вражда царит между отцом семейства Федором Павловичем Карамазовым и его сыновьями. Стихии карамазовского распада и разложения противостоит могучая жизнеутверждающая сила, которая есть в каждом, но с наибольшей последовательностью и чистотой она воплощается в Алеше Карамазове. Человек, по его мнению, и мнению Достоевского, должен жить ощущением родственной связи, только тогда возможно согласие, единение в доме и семье.

Характерной чертой семейного романа в литературе XIX столетия является изображение истории семьи, охватывающей несколько поколений, а не только судьбу самого повествователя. История семьи репрезентована в аспекте частной, внутрисемейной, домашней жизни, обязательным элементом в текстах оказывается предуведомление, либо введение. Рассказ повествователя о самом себе может либо накладываться на рассказ об истории семьи (информация о том, кто есть рассказчик, когда и где родился, следует в самом начале повествования), либо вписываться в общую хронологию событий, то есть вводиться после перечисления родословной. В данном случае важно само стремление автора начать рассказ о собственной жизни с установления своего места в ряду семейной истории. Жанр семейного романа опирается на структуру родословной, представляя собой ее своеобразное развертывание.

Предметом изображения, по справедливому наблюдению Э. Лариевой, «для семейного романа, равно как и для семейной хроники, выступают описания истории рода, прошлого семьи, переложение семейных преданий, воспоминаний о детстве, семейного быта, нравов, преимущественно частной стороны жизни» [75].

Хронотопическое значение приобретает образ дома. Дом не только как жилище, местообитание, но как быт и стиль жизни, надежный, привычный, устоявшийся уклад и порядок, традиции, вкусы, культура семьи. Дом

выступает как место, где можно укрыться от жизненных бурь, где рядом самые близкие и родные люди, готовые всегда прийти на помощь. При этом с 1840–1850-х гг. в русской литературе происходит расширение смысла, который вкладывается в понятие «дом». Уже в повести Л. Н. Толстого «Детство» дом выступает как носитель традиций семьи, норм жизни, формирующих духовный мир ребенка. Эта тенденция усиливается в романе «Война и мир», где два дома, Ростовых и Болконских, отражают особую атмосферу семьи, где деталь в описании дома способствует созданию характера героя, его сути.

С изображением Обломовки в романе И. А. Гончарова в русскую литературу вошло широкое обобщение: дом обжитой, но неухоженный, любимый, хранящий традиции, поэзию русской культуры, но требующий приложения рук, ассоциируется с Россией, ее духовностью, теплотой, патриархально-идиллическим идеалом жизни, но нередко неустроенностью, отсутствием порядка. И. С. Тургенев вводит не только в русскую словесность, но и в русскую жизнь образ «дворянского гнезда», усадьбы, сформировавшей не одно поколение дворянской интеллигенции, определившей ее нормы жизни, систему ценностей.

Мотив дома пронизывает творчество А. П. Чехова, отличающееся добрым и пристальным вниманием к человеку предкризисного времени, которому душно в жизни, для которого в любом доме (здание, мир, душа) уют не, покоя нет». Слово «дом» есть в названиях чеховских рассказов («Дом с мезонином», «Дома», «Старый дом»), мысли о доме нередки в репликах персонажей пьес «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и особенно «Вишневый сад», где судьба дома и сада ассоциируется с судьбой России, что будет ведущей тенденцией в раскрытии образа дома русскими писателями XX века [43; 45].

На наш взгляд, в творчестве русских писателей XIX–начала XX вв. происходит расширение смысла, вкладываемого в понятие «дом» [44]. Дом – это и жилище, несущее отпечаток личности героя, вместе с тем это и

внутренний духовный мир человека (храм души). Писатели характеризуют атмосферу дома для раскрытия духовного облика семьи: изображение быта, а через него бытия, особого уклада, традиций, норм и ценностей, стиля жизни. Роль дома в жизни героев изображается и в трагическое время: за его стенами находят герои спасение от разрушения, от вторжения враждебных им сил. Эта же традиция, кстати, будет продолжена М. Булгаковым: Елена Тальберг из романа «Белая гвардия» – хранительница дома, который становится для героев не просто надежным кровом, но и очагом культуры, местом сохранения семейных ценностей, семейных традиций. Мотив дома является одним из ведущих и определяющих для жанра семейного романа.

1.2 Традиции семейного романа в отечественной прозе первой трети XX в.

Особенностью жанра семейного романа в русской литературе является также то, что авторы не ограничиваются в рамках повествования только изображением круга узкосемейных отношений. Напротив, они стремятся показать через частное, автобиографическое закономерное и типическое в жизни всего общества или целого поколения.

В начале XX в. личная драма М. А. Булгакова и его большой семьи становится драмой романа «Белая гвардия» [82; 97]. Писатель рассказывает о драматических событиях, разворачивающихся в Киеве зимой 1918-1919 годов и диалектически рассуждает о деяниях рук человеческих: о войне и мире, о вражде человеческой и прекрасном единении – «семье, где только и можно укрыться от ужасов окружающего хаоса» [2, с. 37].

Начало романа повествует о событиях, предшествующих описанным в романе. В центре произведения семья Турбиных, оставшаяся без матери, хранительницы очага. Но эту традицию она передала своей дочери – Елене Тальберг. Молодые Турбины, оглушенные смертью матери, все же сумели не потеряться в этом страшном мире, смогли остаться верными себе, сохранить

патриотизм, офицерскую честь, товарищество и братство. Именно поэтому их дом притягивает к себе близких друзей и знакомых. К ним посылает сестра Тальберга своего сына, Лариосика, из Житомира. Примечательно, нет самого Тальберга, мужа Елены, сбежавшего и бросившего жену в прифронтовом городе, но Турбины, Николка и Алексей, только рады, что очистился их дом от чуждого им человека. Не надо лгать и приспособливаться. Теперь вокруг только родные и родственные души. Всех жаждущих и страждущих принимают в доме №13 по Алексеевскому спуску. Именно сюда прибывают Мышлаевский, Шервинский, Карась – друзья детства Алексея Турбина, здесь принимают и Лариосика – Лариона Суржанского.

Елена, сестра Турбиных, – хранительница традиций дома, в котором всегда примут и помогут, обогреют и усадят за стол. Дом этот не просто гостеприимный, но еще и очень уютный. В нем «мебель старого и красного бархата, и кровати с блестящими шишечками, потертые ковры, пестрые и малиновые, с соколом на руке Алексея Михайловича, с Людовиком XIV, нежащимся на берегу шелкового озера в райском саду, ковры турецкие с чудными завитушками на восточном поле, бронзовая лампа под абажуром, лучшие на свете шкафы с книгами, золоченые чашки, серебро, портьеры» [2, с. 435]. В одночасье может этот мир рассыпаться, так как на город наступает Петлюра, а потом и захватывает его, но нет в семье Турбиных злобы, безотчетной вражды ко всему без разбора. Они сопротивляются врагам, пока это требует их воинский долг, и стремятся понять, что же происходит в окружающей обстановке. Почему рушится привычный мир? Может быть, в этом есть их вина, слишком беззаботно и счастливо жили они в своем мирке, отгороженные от внешних проблем. А вокруг все уже изменилось, и надо принять эту новую действительность. И Турбины ее принимают, они лишь не хотят потерять то прекрасное, что было в прошлом: семью, дом, друзей. Алексей Турбин тревожно и с надеждой спрашивает у священника: «Может, кончится все это когда-нибудь? Дальше-то лучше будет?» [2, с. 445].

Главное, в чем уверены Турбины, что надо крепко сплотиться, не покидать друзей, Родину, свой дом. Может, все изменится вокруг, но останутся непреходящие ценности: семья, дружба, любовь.

Роман заканчивается оптимистической нотой. Герои на пороге новой жизни, они уверены, что самые трудные испытания остались позади. Они живы, в кругу семьи и друзей обретут свое счастье, не отделимое от новой, пока еще не совсем ясной будущей перспективы: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет. А вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?» [2, с. 458]. Интеллигентная семья Турбиных вдруг становится причастной к великим событиям, происходящим в России. Семья превращается в свидетельницу и участницу «уроков истории».

Иной трактовка семьи, рода представит в романе-эпопее М.А. Шолохова «Тихий Дон», который явился отражением социальной сущности пред- и революционного времени: распада семейных отношений, людского замешательства, потерянности человека в самом себе.

Эпохальное произведение Шолохова весьма многогранно по своей структуре, в котором присутствуют элементы семейно-бытового (среда, в которой живет человек), психологического романа (человек и его душа, пытающаяся найти единение с миром), романа философского, исторической хроники с соотнесением происходящего и больших государственных процессов. В эпопее сочетаются проблемы семьи, душевные мытарства главного героя, жестокая судьба уходящей России, принявшей сокрушительный удар революционных повстанцев, переосмысление героями сущности мира [127].

Центральная для нашего исследования тема романа – семья и род – развивается здесь стремительно – семья распадается. Однако роман не завершается окончательной смертью рода – Григорий Мелехов, переживающий трагедию «нравственного максимализма» (В. Агеносов),

оставляет на родной земле своё потомство, что позволяет говорить о новой зарождающейся странице в истории Мелеховых, поскольку дети – это символ жизни и будущего. По справедливому замечанию Я. В. Солдаткиной, финал воплощает собой продолжение жизни, непрерывность человеческого рода <...>, он генетически родствен языческим представлениям о роде, о единстве отцов и сыновей, предков и потомков, их связности и нераздельности, причем идея рода – идея патриархальная, находящая свое выражение именно в мужском начале, поэтому встреча отца и сына у ворот родного дома, у входа в этот семейный мир как нельзя лучше может символизировать постоянство бытия" [127, с.144].

Семья Мелеховых ведёт свою историю с довольно далёкого времени. Автор начинает повествование романа с судьбы Прокофия Мелехова, который после турецкой кампании вернулся в хутор Татарский и привел с собой пленную турчанку в качестве жены, "маленькую, закутанную в шаль женщину" [16, т.1, с.11]. Жители хутора не примиряются с жизнью рядом с турчанкой и, обвинив её в колдовстве, жестоко избивают. Прокофий, пытаясь спасти жену, убивает казака. Турчанка в тот же вечер рождает недоношенного ребёнка и умирает. Прокофий отбывает двенадцать лет каторги за убийство.

Сын Прокофия, Пантелей, выживает, выхоженный своей бабкой. По возвращении домой Прокофия, хозяйство Мелеховых налаживается. Пантелей "рос исчерна-смуглым, бедовым. Схож был на мать лицом и подбористой фигурой. Женил его Прокофий на казачке - дочери соседа. С тех пор и пошла турецкая кровь скрещиваться с казачьей. Отсюда и повелись в хуторе горбоносые, диловато-красивые казаки Мелеховы, а по-уличному – Турки" [16, т.1, с.14]. По смерти отца Пантелей «вгрызается» в хозяйство. В этот период род переживает расцвет. У Пантелея рождаются двое сыновей – Пётр и Григорий, а также дочь Дуняша. Затем появляются и внуки. Однако гармоничное развитие семьи нарушают войны. Разрушается привычный уклад, распадаются семьи. Через слова Петра автор показывает, как народ воспринимает происходящие события: «Ты гляди, как народ разделили, гады!

Будто с плугом проехали: один – в одну сторону, другой – в другую, как под лемешом. Чертова жизнь, и время страшное!» [16, т.1, с. 24].

Вновь распад семьи обусловлен несколькими факторами: это и конфликт поколений (Прокофий и его отец, Григорий и Пантелей), и нарушение семейных канонов (преступная связь Аксины и Григория), и вмешательство враждебного внешнего мира (революция и Гражданская война), и внутренний кризис Григория. Дети Григория – Мишатка и Полюшка – важнейшая «составляющая» рода, необходимая для его продолжения, для существования семьи, однако воспитываются они уже практически вне рода, поскольку из всех Мелеховых в живых остаются только Григорий и Дуняша.

Тема рода как основы семейной жизни, человеческого «самостояния» и семьи как вполне конкретного воплощения родовой целостности, транслирующейся во времени, становится одной из устойчивых в отечественной словесности XX в. Русские прозаики изображают человека в тесных родовых связях, семейной истории, погруженной в историю «большого времени». Это касается, как мы уже отметили, и эпического полотна М. Шолохова («Тихий Дон»), и романа М. Булгакова («Белая гвардия»), и произведений М. Горького («Дело Артамоновых»), В. Кочетова («Журбины»), Ф. Абрамова («Братья и сестры», «Пелагея», «Алька»), Г. Маркова («Строговы»), А. Иванова («Вечный зов») и др. При этом доминирующим становится изображение истории рода, семьи, семейного быта, нравов, демонстрация через частное и автобиографическое в жизни одной семьи закономерного и типического в жизни всего общества или целого поколения.

Так, в творчестве М. Горького семья описывается как одна из сквозных тем: начиная от прозы 1890-х гг., драматургии начала века до рассказов, повестей 1910-х гг. и романа «Дело Артамоновых» (1925 г.). Сам роман «Дело Артамоновых» является историей русского капитализма, историей замирающего рода, где положение «хозяев жизни» истязает и искореняет

людей, превращая их в рабов своего «дела». Основа сюжета романа – это развитие дела Артамоновых. Здесь, равно как и в драматургии («Васса Железнова», «Егор Булычев и другие»), и в «Фоме Гордееве», писатель не ограничивается изображением круга узкосемейных отношений, напротив, он стремится показать через частное, автобиографическое закономерное и типическое в жизни всего русского общества на примере целого поколения, постепенного вырождения и отмирания рода Артамоновых.

Примечательно, что жанр семейной хроники, избранный прозаиком для изображения истории Артамоновых, актуализируется на рубеже XIX–XX вв., в связи с расхожими представлениями натуралистов, во-первых, о влиянии на личность среды, а во-вторых, о воздействии на формирование личности законов наследственности. Так или иначе, но Горький, учитывая эти факторы при осмыслении истории вырождения артамоновского клана, напрямую связывает ее с социалистической идеологией. В очерке «Лев Толстой» Горький вспоминает: «Я рассказал ему (Толстому – А. Д.) историю трех поколений знакомой мне купеческой семьи, – историю, где закон вырождения действовал особенно безжалостно; тогда он стал возбужденно дергать меня за рукав, уговаривая: – Все это – правда! Это я знаю, в Туле есть две таких семьи. И это надо написать. Кратко написать большой роман, понимаете? Непременно!» [3, т. 16, с. 89]. Если Толстого в горьковском сюжете привлекала возможность показать уход Никиты Артамонова в монастырь, дабы «молиться за всю семью», то сам Горький воплотил в сюжете принципиально иную, социально-историческую идею: центральной в семейной хронике становится тема исторически необходимой революции (не случайно, на наш взгляд, старший сын Петра Артамонова Илья уходит в революцию) и разлагающей роли капитала. Артамоновых в романе губит отнюдь не наследственность, но положение «хозяев жизни», и на первый план в повествовательной структуре выступает не физическая, но духовная, нравственная гибель героев.

История жизни трех поколений Артамоновых охватывает значительный временной отрезок: с 1863 по 1917 гг., что, по мысли Горького, отражало основные этапы развития русского капитализма. Однако «большая» история все-таки остается в романе лишь фоном, на котором разворачивается «малая» история рода. Каждое поколение Артамоновых представлено несколькими характерами, группирующимися вокруг заглавного героя. Первоначально это «вчерашний мужик» Илья Артамонов – талантливый хозяин, основатель семейного «дела», затем его сын Петр, у которого уже «задору нет» (фабрикой он управляет по необходимости), и, наконец, «пустоглазый» Яков – ленивый, ни на что не годный, ведущий праздную жизнь.

Семейная тема намечается уже в начале повествования: и в характеристике детей Ильи Артамонова, и в «изначальном стремлении главы рода соединить семейные связи с требованиями “дела”, чем объясняется идущее вразрез с привычным укладом поспешное предложение старосте выдать дочь за старшего сына» [96, с. 3]. Нарушение исконных патриархальных устоев, традиционной семейной этики заложено и в самой основе супружеского союза Петра и Натальи. Именно построение семейной жизни в согласии с принципами «дела» мотивирует стремление Ильи ускорить свадьбу сына («У меня нужда: Петру хозяйка требуется» [3, т. 10, с. 3]), а также проявляется и в вызвавшей нарекания горожан пляске Ульяны на свадьбе, когда *«муж в земле еще года не лежит»*, и в показанном глазами Ульяны добрачном отношении Петра Артамонова к будущей жене: «Непонятное, сухое, но бережное и даже как будто ревнивое отношение Петра к дочери» [3, т. 10, с. 4]. В прошедшей же «по-старинному» подготовке Натальи к свадебному обряду символически воплощен, на наш взгляд, уходящий в прошлое семейный уклад. Заметим, что символическим событием, несущим первое, неявное предвестие грядущего вырождения клана Артамоновых, становится и смерть пятилетнего ребенка Петра и Натальи, истолкованная, впрочем, Ильей как залог прочной родовой

укорененности в дремовском пространстве: «А у нас теперь своя могилка здесь будет, значит – якорь брошен глубоко» [3, т. 10, с. 3].

Девальвацией семейных ценностей объясняется актуализация «побочных», по сути, антисемейных интенций в душевных поисках персонажей. Если в сближении Ильи с Ульяной, в меньшей степени – в связи Алексея с пятнадцатилетней Ольгой Орловой, еще просматривалось тяготение хотя бы к отдаленному подобию брачного союза, то в смутном влечении Натальи к Алексею, а Никиты к жене брата («обнимал невестку ласковым теплом синих глаз» [3, т. 10, с. 2]) также намечаются истоки семейного оскудения.

Своеобразной «точкой отсчета» дальнейшего распада родовых связей становится в романе смерть Ильи Артамонова – главы большой семьи, на пороге смерти осознающего губительность «дела», подчинившего себе личность, человека. С этим моментом последнего единения детей у смертного одра отца связано появление лейтмотива из песни городского дурачка Антонушки: «Кибитка потеряла колесо» [3, т. 10, с. 128]. Как справедливо отмечает И. Б. Ничипоров, именно «в последующем повествовании этот лейтмотив сформирует широкий круг ассоциативных <...> связей между внешне далекими сюжетными линиями, высветит <...> сопряженность зигзагов семейного пути и трагических поворотов национальной истории» [96, с. 4]. Так, очевидна связь смерти Ильи с отказом от мирской жизни Никиты, с преступлением Петра в отношении Никонова, с роковым для всей России моментом отречения царя, представленным сквозь призму народного восприятия – через слова дворника Тихона («Разыгрались. Вот оно, Антоново слово: потеряла кибитка колесо!..» [3, т. 10, с. 243]), с апокалиптическим вектором итоговой обвинительной речи Вялова в адрес артамоновского рода: «Грешили, грешили, – счета нет грехам! Я все смотрел: диво! Когда конец? Вот наступил на вас конец. Отлилось вам свинцом все это... Потеряла кибитка колесо...» [3, т. 10, с. 245].

Вырождение рода «чаще всего воплощается через нарушения героями моральных норм, их разрыв с корнями, прошлым, а также непосредственно связана с мотивом родового проклятия» [104, с. 289], а в романе А. М. Горького к тому же проявляется и в отношении представителя каждого поколения к труду, и в принципах существования вообще – в том, как они любят, умирают и т. д. К примеру, старший Илья Артамонов любит страстно, хотя и греховной, но сильной, всепоглощающей любовью. Петр любит почти безразлично, а Яков вообще любить не способен. И если старший Артамонов умирает, как жил – надывается, поднимая котел, увлекаясь работой и не рассчитывая собственные силы, – то смерть того же Якова представляется жалкой. Отношение к женщине становится важным критерием психологической оценки персонажей романа. Так, у Петра погружение в стихию «лютого озлобления плоти» пробуждало ненависть к женскому началу как таковому, *«даже вспоминая о жене, он и в ней подмечал нечто скрыто враждебное»* [3, т. 10, с. 132]. В финале романа эта ненависть приведет героя к безумию (*«она меня настраивала; из-за нее и брат Никита пропал»* [3, т. 10, с. 241]), заставит его вынести саморазрушительный приговор семье. А кроме того, высветит и трагедию женской судьбы: Наталья *«глядела тусклыми глазами на бывшего человека, с которым истратила всю свою жизнь»* [3, т. 10, с. 244]. В связи с этим символичны завершающие роман картины разрушения Дома, наполняющегося *«чужими людьми, непонятной суетой, воплями жены, шумным бредом»*, и собственно финальный эпизод, где Петр произносит исполненное *«лютой яростью»* *«прочь»* сующей ему кусок хлеба Наталье.

Ключевой в процессе сюжетного развертывания оказывается демонстрация постепенного вырождения института брака, девальвация супружества. Мучительно переживая утрату *«семейственности»* у себя, Петр отмечает, что и фабричные рабочие разобщены, хотя при отце они *жили семейнее*, а теперь же появилось нечто *бесхозяйственное, неустойчивое*.

Примечательно наблюдение И. Б. Ничипорова, полагающего, что, в отличие от среднего поколения артамоновского клана, драматически переживающего семейный разлад, представители поколения младшего, их семьи нередко изображены пародийно. Так, муж Татьяны Митя схож с *пуделем*; Анна – *«пухленькая куколка с кудрявой, свернутой набок головкой, сравнима с фарфоровой фигуркой»*. «Симптоматична и путаная, изначально не ориентированная на семейный союз жизнь последнего представителя артамоновской династии, Якова, с красоткой Полиной (*«Не могу жениться, пока отец не помер»*). Последующая попытка все же опереться на семью, устроить супружескую жизнь оборачивается для Якова катастрофой, роковым образом замыкающей родовую цепь» [96, с. 6]. Смерть главы становятся настоящей невосполнимой потерей, тогда как «смерть Алексея исподволь выявляет неестественность родственных отношений», а «трагическая гибель Якова и вовсе остается для семьи безвестной» [96, с. 6].

Семейная тема воплощается, кроме того, и в изображении взаимоотношений братьев Петра, Алексея и Никиты, а затем – Ильи, Якова и Мирона, утрачивающих к финалу родственные связи. При этом уже при жизни главы семьи очевидны «истоки размежевания между представителями среднего поколения артамоновской династии» [96, с. 6] – как в портретных и психологических характеристиках несхожих братьев (Петр *угрюм, молчалив*, Алексей *задорен, дерзок*, Никита тяготеет к уединению), так и посредством отцовского видения: в Петре *задору нет*, Никита – *убогий*. Смерть отца ускоряет процесс взаимного отдаления братьев Петра и Алексея на почве отношения к «делу». Если в деловой хватке Алексея были ощутимы унаследованные от отца черты пассионарности (*«играл с фабрикой так же, как играл с медведем»*), то Петр *«подкрадывался к работе и относился к делу осторожно, опасливо, так же, как к людям»* [3, т. 10, с. 151]. Духовное вырождение рода ощутимо и в сыновьях Петра, и в деловитом, *«не похожем на купеческого сына Мироне – худощавом, носатом, с острой, не купеческой бородкой»*. «Блудным сыном» артамоновской семьи становится Никита,

осуществивший тот трагический разрыв с кланом, на который еще при жизни Ильи претендовал Алексей, умоляя отца отдать его в солдаты. У Никиты отход от рода начинается с ощущения расхождения между интимными переживаниями и жестким семейным укладом, а впоследствии осложняется неприятием «несправедливой» смерти отца. Именно он предугадал первым скорую кончину главы большой семьи. Будучи монахом, Никита (отец Никодим) провожает Петра *«чужим и злонамеренным взглядом вкось и снизу вверх»*, и не благословляет его, демонстрируя отнюдь не христианское смирение и всепрощение.

Добавим, что непосредственно связан с семейной темой в романе Горького и мотив преступления. Во-первых, он обретает символический смысл: преступлением оказывается само «дело» Артамоновых, их фабрика, которая уродует мир вокруг, губит все человеческое в героях. Практически все Артамоновы являются преступниками, убийцами. Первым совершает убийство Илью, хотя и защищаясь; Алексей поджигает дом Барского; Петр невольно убивает ребенка Павлушку. Убийство Петра, страшное по своей сути, также обретает дополнительную коннотацию: если традиционно ребенок мыслился воплощением чистоты, искренности, символизировал продолжение жизни, рода, то смерть мальчика в «Деле Артамоновых», маркирующая уродливое мироустройство, ложность самих основ социума, есть не что иное, как символ завершения семейной истории, постепенного угасания, отмирания семьи.

Примечательно, что традиция изображения семьи, рода, намеченная А. М. Горьким в «Деле Артамоновых», но отчасти прерванная соцреалистическими семейными романами, которые сочетали семейную «проблематику» с известными социально ангажированными идеями (противостояние «своих» и «чужих», изображение классовой борьбы, последовательная демонстрация губительности частной собственности, вызывающей к жизни «все плохое», показ жертвенности своей и чужой жизнями ради «общих» интересов неправдоподобно «сознательными»

положительными героями и др., и здесь примечательны «Угрюм-река» В. Шишкова, «Строговы» Г. Маркова, «Журбины» Вс. Кочетова, «Вечный зов» А. Иванова), продолжается в современной российской прозе. Равно как и в «Деле Артамоновых» А. М. Горького, авторы современных семейных романов на примере нескольких поколений одной семьи стремятся показать через частное, закономерное и типическое в жизни всего русского общества («Московская сага» В. Аксенова, «Лестница Якова» Л. Улицкой») постепенное вырождение и отмирание рода («Дети Ванюхина» Г. Ряжского, «Черный ворон» Д. Вересова), синтезируют элементы семейной хроники, социально-психологического и философского романов («Русская канарейка» Д. Рубиной, «Сага о бедных Гольдманах» Е. Колиной), делают «большую» историю фоном, на котором разворачивается «малая» история рода («Семейный альбом» Д. Вересова, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» О. Славниковой, «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой и др.).

Другим, не менее примечательным, романом, где мысль семейная является одной из центральных, становится роман В. Шишкова «Угрюм-река». В 1928 г. печатается первая часть романа «Угрюм-река», а полное издание выходит «Угрюм-реки» в 1933 году.

Семейная история позиционируется прозаиком как семейная легенда, т.е. описывает она некие события, которые являются принципиально важными для всего семейства, рода. Весьма примечательной чертой семейной хроники В. Шишкова выступает смена поколений последующих исторических эпох. При этом историческая эпоха представлена сквозь призму частной жизни, а время историческое измеряется последующей сменой поколений, их продолжительностью. В семейной хронике (и в этом смысле Шишков следует опыту предшественников – и Салтыкова-Щедрина, и Горького) активны представители трех поколений семьи Громовых, историческая же интерпретация рода репрезентуется в более «сжатом» виде и сообщается в начале повествования, фактически предвывая все сюжетное развертывание.

Действие «Угрюм-реки» разворачивается в конце XIX — начале XX в. и концентрируется вокруг семьи Громовых. Дед главного героя — Данила Громов — зарабатывал на разбое и при этом разбогател. Перед смертью все деньги он отдал своему сыну, рассказав историю их появления. Сын же, Пётр Громов, развернул собственное дело и воспитал в своём сыне Прохоре (главном герое романа) достойного наследника. Прохор Громов — человек целеустремлённый, сильный, предприимчивый, что и дало ему возможность обрести власть и богатство в сибирском крае. Однако зло, сделанное когда-то дедом Данилой возвращается в семью Громовых, несчастья настигают героев. Прохор, сначала являющийся человеком нравственности и живущей по совести, не выдерживает эмоциональных потрясений и напряженного труда, начинает сходить с ума и заканчивает жизнь самоубийством, спрыгнув с башни.

В своем письме к П.Н. Медведеву в декабре 1925 г. В. Шишков описал отмечал: «Роман должен уложиться в 30 листов. Написано мною пока 20, из них 5 листов выбросил в печку. В романе — пока — коллизии огромной физической и духовной беспринципной силы в лице коммерсанта, сибирского кряжа Прохора Громова, содной стороны, — и моральной силы его жены — с другой стороны. Христианин — язычник и язычница — христианка. Его жизнь прослежена с юных дней, когда Прохор-мальчишка посылается отцом с верным «личардой», бывшим каторжником Ибрагим-Оглы, на неведомую реку, чтоб осмотреть ее и наметить пункты, где открыть торговлю. Парень там чуть не гибнет. Борьба с природой. Вот — первая часть» [15, с. 883].

Пересказав историю жизни Анфисы («ведьма не ведьма, но хороша, как богиня») и заканчивая ее убийством, историю о том, как Прохор предаёт своего друга и спасителя Ибрагима-Оглы, писатель продолжает: «Прохор женится... открывает свое дело. Заводы, пароходы, прииски, инженеры, доктора. Его бурная, яркая, гениально-промышленная жизнь. Тысячи рабочих проклинаят хозяина. У хозяина единственная цель — приобретать, строить, оживлять

край. А народ — тьфу! Разлад с женой, народолюбкой. Грабежи и разбои крепнут. Ибрагим-Оглы появляется, мутит народ то здесь, то там. И уже не стало жизни Прохору: забросил дело, пьет, виденица — все черкесс кинжалом стоит перед глазами. Однажды, в лунную ночь, на высокую башню в тайге, выстроенную, чтоб обозревать работы, Анфиса (призрак) заманивает сумасшедшего Прохора. С вершины башни видать всю Угрюм-реку, всю жизнь человеческую. Прозрение, раскаяние, мечты, философствование и вместо Анфисы — с кинжалом черкес. Прохор Громов бросается вниз головой с башни. Вот пока примерный абрис» [15, с. 884]. Однако авторский замысел заметно расширился: центральным конфликтом романа является пересечение Прохора Громова с жизнью-рекой: «—Угрюм-река! Здравствуй!.. Я — твой хозяин! погоди, пароходы будут толочь твою воду. Я запрягу тебя, и ты начнешь крутить колеса моих машин. Крутить колеса моих машин. А захочу, прикажу тебе течь не здесь, а там. Потому, что Прохор Громов сильнее тебя!» [15, с. 224]. Громовский монолог-вызов выстроен на контрастах: местоимения «я», «мой» противопоставляются местоимениям «ты», «твой». Человек-хозяин хочет приручить своенравную реку, которая вдруг преобразуется в живой организм, тесно связанный с человеком и его жизнью. Угрюм-река становится символом — «все равно как человечья жизнь: поди пойми ее. Поэтому и получает название: Угрюм-река. Точь-в-точь как жизнь людская» [15, с. 221].

Заметим, что роман Шишкова насыщен фольклорными мотивами — элементами волшебных легенд, сказок, пророчеств, одно из которых высказывает почуйский священник и юродивый прорицатель. Узнав от Прохора результат его приезда на реку Большой Поток, батюшка отмечает: «— А-а... Так-так... То есть тунгусов грабить надумали с отцом? Дело. Пьешь? Нет? А будешь. Пороже вижу, что будешь... Примечательная рожа у тебя, молодец... Орленок!.. И нос как у орла, и глаза... Прок из тебя большой будет... Ты не Прохор, а Прок» [15, с. 118]. Батюшка не случайно называет Прохора «орленком»: здесь и внешнее сходство героя с птицей, и

подчеркивание того, что Прохор Громов – человек гордый, смелый, сильный, схожий с «хищной сильной птицей». Вместе с положительной характеристикой образа появляется и отрицательная коннотация: «хищник». Вся судьба Прохора Громова становится не только борьбой с рекой-жизнью, но и борьбой в самом герое двух начал: сильной личности, способной бросить вызов природе, и грубого хищника, который стремится любой ценой покорить мир [9].

Отражением воссоздания новых социально-экономических отношений к концу XIX в., из-за которых менялся привычный семейный порядок, явился обостренный семейный вопрос. Такие изменения маркировали то, что подчиняющиеся члены семьи стали воспринимать себя как самостоятельные личности, ярко выраженные индивидуальности. По сути, в семейной хронике «Угрюм-река» прозаик прослеживает сложный процесс выделения личности из общего, коллективного. В связи с этим одним из центральных мотивов романа становится мотив расщепления целостности патриархальной семьи: это и отчуждение героя от нее ради вполне конкретной цели, и поправление персонажем семейных ценностей ради карьеры, и упорядочение родительского контроля за воспитанием детей. Семья в «Угрюм-реке» изображается в двух аспектах – как начальный этап сложения личности и как то, что мешает проявлению индивидуальности – и становится органичной частью размышлений об эпохе кардинальной перестройки социально-экономических отношений в Сибири начала XX в.

Как мы уже отмечали, на первый план в сюжете романа выдвигается повествование о главе семьи – мужчине, что является характерным для изображения в русской литературе традиций семьи патриархально-родового типа, где женщине давалась роль подчинения главе семьи (достаточно вспомнить «Дело Артамоновых» Горького, «Тихий Дон» Шолохова и др.). Родоначальник сибирской семьи репрезентован в образе нравственного старца, сильного духом и твердого в вере. Показательно, что акцент первоначально сделан на внешности старца, повествователь не сразу

рассказывает о сущности героя, не показывает обратную сторону его «праведной» жизни. История прошлого «бытия» родоначальника, как и мотива его выявления в Сибири, окутаны тайной. Грешная жизнь предка является в будущем причиной бед потомков, что, как справедливо отмечает Т.В. Закаблукова, маркируется появлением в сюжетном развертывании сквозного мотива греха [61].

Таким образом, в семейной хронике «Угрюм-реки» является не менее значительным образ основателя рода с присущими ему характеристиками: по внешнему подобию с ликами святых и показной благочинности в его воплощении показывается мотив греха. Основатель рода изображается и «святой иконой», и бродягой-разбойником одновременно. Имея грязное прошлое, он оказывается своего рода создателем собственного мира. При его «созидании» проявляется исключительно в материальной сфере: герой создает «с нуля» хозяйство, основу будущего материального благополучия семьи, попирая при этом нравственные нормы. Мотив греха, кроме того, непосредственно связывается со сквозным мотивом покаяния и мотивом страха за будущее потомков, на которых прокладывается основная тяжесть искупления родительских преступлений. Главной функцией родоначальника в семейной хронике является воссоздание в замкнутом локусе своего родового сообщества, в основе которого лежат патриархальные традиции. Семья Громовых патриархальна, неделима, крепка.

Однако семейная тема углубляется за счет введения конфликта отцов и детей, ведущего к расшатыванию и в конечном итоге к отказу от патриархальных устоев, семейных связей, их разрушению. В романе «Угрюм-река» «семейный хаос» сопоставляется повествователем с личным, психологическим восприятием сыновьями действий отца. Стремление отца приказывать сыновьям подчиняться его интересам, является одной из главенствующих причин конфликта между поколениями. Двуличие и лукавство главы рода губительно для будущего поколения наследников, которые постепенно превращаются в антагонистов и разрушителей

родительской семьи: Петр Громов оказывается в сумасшедшем доме и теряет права на капитал и собственное дело.

Молодые герои обороняются от сложившихся патриархальных семейных традиций: сами начинают выбирать себе невесту, не думая о воле родителей; не прибегая к чужим советам, избирают сферу своей деятельности, уезжают из «родового гнезда»; наконец, становятся виновниками полного краха семьи и рода. Одновременно именно наследникам Петра Громова суждено исполнить роль искупителей грехов за родительские преступления и ошибки.

Примечательно, кроме того, что важным мотивом в сюжете «Угрюм-реки» становится библейский мотив «блудного сына», который сочетает у Шишкова христианскую и патриархальную семантику, и в этом отношении Прохор Громов вполне сопоставим с шолоховским Григорием Мелеховым. Прохор Громов приходит к собственным истокам, к осмыслению того, что он непоправимо убил. Его трагедия заключается в том, что, осмысляя совершенное зло, он уже не раскаивается, но и не хочет хоть что-то поправить. Происходит некое примирение Прохора и с традиционным патриархальным укладом, мировосприятием, и с самим собой – возникает идея единения с домом, семьей, с тем лучшим, что не подлежит уничтожению в мире новом. Прохор Громова проходит в своем пути несколько ключевых, переломных этапов. Первым этапом является начальная точка жизненного пути, где Прохор-мечтатель грезит о покорении тайги. На первом этапе он совершает и первое путешествие на Угрюм-реку, где он едва не погиб. Это его первое серьезное жизненное испытание, метафорическая «смерть», в результате которой, «воскресая», он возвращается к жизни уже в новом статусе. Здесь же появляется и мистический образ – шаманка Синильга, которая в трудные минуты прибегает ему на помощь [15, с. 119]. На втором этапе героя из романтика и мечтателя перевоплощается в корыстного собственника, который все силы направляет не на духовный поиск, но на достижение материального

благополучия. Его жажда саморазвития теперь переплетается с захватом и покорением. Реальные интересы людей становятся производными от деловой рациональности, семейные отношения героя и пересеченные с ними патриархальные традиции гибнут. На третьем этапе герой охвачен страстями и гордыней, в полной мере здесь проявляются генетическая греховность и власть «дела», основанного на эксплуатации, но не одухотворенного высокой идеей. Это прослеживается и в семейных отношениях, и в деловой сфере. «Уход» Прохора Громова высвечивает проблему ответственности личности перед обществом и историей. Размышление героя о жизненных коллизиях приводит его хотя и к физической гибели, но к духовному возрождению.

Отказавшись от традиционных форм семейной организации прежних поколений, построенных веками религиозных воззрений, родительской семьи и родного дома, почти на генетическом уровне наследники-антагонисты все-таки обращаются в восстановлению тех основ, которые предоставляют возможность воссоздать то, что отрицалось ими ранее. Не менее важным в таком случае составляет осмысление наследниками-антагонистами необходимости осознания опыта жизни поколений для развития семейных отношений в условиях новой эпохи.

Традиционным в семейной хронике является мотив воссоздания семьи и мотив гибели семейных отношений [16, с. 121]. Важной характерной чертой здесь оказывается мотивировка идущих в брак и причина заключения супружеских отношений. Эти мотивы выявляются в сюжетах о жизни поколений. Примечательно, что герои не являются счастливыми даже в собственной семье и живут в постоянном разладе, конфликте со своей «половиной». Мотив гибели семейных отношений непосредственно связывается с мотивом «любовного треугольника» и выявлением в судьбе главного героя «роковой женщины». Любовные треугольники занимают значительно важное место в развитии действий и становятся переломным этапом в судьбе главного героя.

Жена главы семьи поколения наследников-антагонистов описана как женщина, имеющая значительную экономическую и социальную свободу, возможность выбирать сферу деятельности. Однако главной причиной распада супружеских отношений как раз и становится стремление героини к самоопределению. Заметим, что героиня не ущемлена в получении образования, в выборе сферы деятельности, однако на первом месте для нее должны стоять муж, дом, семья, дети. Оставив без внимания роль женщины в патриархальных поколениях, в повествовании о жизни рода Громовых нарратор последовательно излагает историю жизни героини до брака, знакомства будущих супругов, разъясняет причины воссоздания семейного союза, приведшие к его краху. Молодые героини все больше хотят обрести независимость от главы семьи и готовы к равенству в браке. Но все-таки муж еще находится в плену устоявшихся стереотипов патриархальности и не готов к равноправию. Такое расхождение взглядов является еще одной причиной конфликта и «разлома» отношений между супругами. Эволюция семейных отношений наследников Петра Громова проходит путь от любви до вражды, ненависти и полного равнодушия друг к другу. При отсутствии взаимопонимания героев, их «холодность» и желание самоопределения постепенно стимулируют разрыв семейных связей.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что в отечественной литературе на протяжении XIX–начала XXI вв. формируется жанровая традиция семейного романа, в рамках которой на начальном этапе (вторая половина XIX – начало XX в.) «вехами» выступают романы И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, С. Т. Аксакова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Д. Н. Бегичева, Вс. С. Соловьева, Л. Н. Толстого. В их произведениях проявляются характерные особенности жанра семейного романа (исповедальность, камерность, ограниченность рамок происходящего историей одного рода) и намечается расширение жанровых границ до семейной хроники.

На рубеже XIX–XX вв. границы семейного романа расширяются, поскольку персонажи выводятся за рамки собственной семьи в «большой»

мир, «идиллический» хронотоп расширяется, в связи с чем актуализируется жанр семейной хроники. Связано это, видимо, с обретшими популярность в этот период представления натуралистов, во-первых, о влиянии на личность среды, а во-вторых, о воздействии на формирование личности законов наследственности. В отечественной словесности 1920-1940-х гг. семейная хроника характеризуется рядом принципиальных свойств: в прозе А. М. Горького, М. А. Булгакова, В. В. Шишкова, М. А. Шолохова она вбирает в себя черты социально-психологического и философского романов; важное хронотопическое значение обретает образ дома как символического воплощения гармоничных семейных отношений, противопоставленный «большому» миру; появляется мотив «блудного сына», соединяющий в себе христианскую и патриархальную семантику.

2. Жанровые модификации семейного романа в русской прозе второй половины XX – начала XXI вв.

Семейный роман 1950-1980-х гг., по сравнению с предыдущим этапом, когда в «литературе и в риторике сталинского времени семья с присущими ей значениями единства, кровных уз, общности существования» [68], по справедливому замечанию К. Кларк, являлась «значимым символом», претерпевает существенные изменения. На новом этапе развития в соцреалистических романах и повестях Г. Маркова, В. Кочетова, В. Закруткина, Г. Николаевой, О. Руднева и др. идея единства в «большой» семье практически отсутствует, а внимание прозаиков «сосредоточено на “малой”, “атомарной” семье. Одной из извечных тем оказывается смерть одного из членов семьи или иная форма ухода» [68]. Наиболее показательны в этом контексте, как нам представляется, романы «Строговы» Г. Маркова, «Журбины» В. Кочетова и «Вечный зов» А. Иванова.

2.1. Семейный роман в соцреалистическом контексте («Строговы» Г. Маркова, «Журбины» В. Кочетова, «Вечный зов» А. Иванова)

Роман Г.М. Маркова «Строговы» (1936-1948) повествует о жизни батрацкой семьи Строговых в поселке Волчьи Норы. Здесь главная коллизия состоит в борьбе бедного слоя общества с купцами. Чётко определена линия протагонист-антагонист: Матвей Строгов и Демьян Штычков. Примечательно то, что автор романа в центр конфликта между героями ставит женщину: Анна, жена Матвея, показана как настоящая верная жена, радеющая за сохранение дома и земли. Во многом благодаря ей семейный очаг не разрушается.

Захар Строгов, представитель старшего поколения, некогда покупает пасеку в таёжной местности рядом с Волчьими Норами. Здесь обосновывается семья Строговых. У Захара с женой Агафьей рождаются двое сыновей. Старший сын Влас, будучи молодым человеком, переезжает в город и работает в трактире. Младший же сын Матвей живёт в доме отца,

занимается охотой, здесь же заводит семью с Анной Юткиной. Родители Анны против этого брака, поскольку жизнь с сыном пасечника не выгодна для богатых Евдокима и Марфы Юткиных. Тесная дружба отца Анны с Демьяном Штычковым однажды приводит к страшному эпизоду, когда Матвея чуть не задирает медведь (ситуация была подстроена Евдокимом и Демьяном).

Однажды, осматривая лес, Матвей и его дядя (дед Фишка) обнаруживают труп мужчины, при котором оказывается свёрток с золотом, добытым где-то в этой же местности. С этого момента в Волчьих Норах начинается золотая лихорадка. Найденное золото мыслится как проклятье для дома Строговых. В жажде владеть несметными богатствами люди предают друг друга, гибнут. В леса навешиваются чужаки с целью обнаружения приисков. То есть нарушен многовековой покой сибирской глуши.

В жизнь главных героев, как это присуще семейному роману, вмешиваются внешние обстоятельства: во-первых, пятилетняя служба в Матвея в рядах царской армии, во-вторых, революционные события 1905 года, определившие судьбу главного героя (выбирает сторону революционеров). Временный уезд Матвея из родного дома ради спасения друга предопределяет многие события происходящие впоследствии. Возвращение Матвея к семье омрачается страшным и неисправимым фактом, который становится главным толчком к протесту, – гибель Захара Строгова. И буквально следом за этим автор вводит в повествование знаковое событие: "Не успели Строговы оплакать Захара, как на них обрушилось новое несчастье: в подвалах начала гибнуть пчела" [7, с. 226]. Пчелы – символ труда, жизни и достатка – погибают вместе с главой семьи, Захаром Строговым. Как следствие, семья лишается средств к существованию. Всё это вкупе с требованием купцами оплаты долга становится моментом истины для Матвея, когда он решается на радикальные действия: "Что Зимовской? Разве дело только в нем? Доведись ему найти что-нибудь, так мигом

нагрянут всякие прибиткины и кузьмины. Тут надо бить наверняка, всех разом. Народ надо против них поднимать. Вот о чём я" [7, с. 232]. Матвей вовлекается в классовую борьбу, к нему "потянулись мужики" [Марков. с.233]. Герои переживают Первую мировую войну, революцию 1917 года и повествование постепенно доходит до событий гражданской войны

Максим и Артём, – самоотверженные большевики – живут по принципам своего отца Матвея Строгова, отстаивая честь семьи и земли, на которой они живут. Девушка Артёма, Маша, погибает от рук Демьяна Штычкова, но у молодого человека есть шанс создать семью с девушкой Дуней. Максим же полностью отдаёт себя классовой борьбе.

На примере противостояния крестьянской семьи и ненасытных купцов автор рисует события, происходившие во всей России того времени: борьба с наглыми помещиками и капиталистами. Крестьяне изображаются как люди забитые и заграбленные, жаждущие уйти из-под гнёта «сильных мира сего». Противостояние Матвея Строгова является естественным действием в целях сохранения дома и семьи. Таким образом показано главное предназначение мужчины – защита рода.

В целом произведение отражает оптимистическое настроение народа, однако, не лишёно некоторого сомнения. К примеру, Анна не верит в то, что сам Ленин, происходящий не из крестьян, сможет верно понять, прочувствовать народ. Слова же Матвея отражают полную уверенность в направленном курсе: "Подожди, Нюра, дай срок. Ленин такую жизнь построит, о какой ты и в сказках не слыхала!" [7, с.568].

Со строительством нового социалистического общества, в основе которого заложена идея труда на благо Родины, самоотверженная отдача общему делу, полезность абсолютно каждого человека в процессе устройства жизни, идея единства и верности своей стране – словом, в условиях социалистического сознания, – зарождается новый тип семьи – пролетарский. Центром средоточия сил такой семьи становится общее дело, передающееся из поколения в поколение. Такой семьёй в литературе середины XX в.

становится семья Журбиных в романе В. Кочетова («Журбины», 1950-1952). Это большая семья кораблестроителей. Семейство Журбиных представлено несколькими поколениями. Здесь присутствует "свой патриарх и глава клана — дед Матвей" [6, с 18]. «Того и гляди праправнуков патриарх дожждётся» [6, с.25]. Повествование романа открывается важнейшим событием для семьи как части мира — рождение нового человека. Ребёнок — это символ новых надежд, веры в процветание и продолжение жизни. Для Журбиных же, как образцовой советской семьи, рождение ребёнка является чем-то ещё более значимым, даже патетически значимым: «Рабочий человек родился» [6, с.4].

В романе чётко прослеживается идея «журбинства»: "До чего злая журбинская порода, не терпит женского пола — да и только!" [6, с.266]. Действительно, в роду, идущем от Матвея Дорофеевича Журбина, потомки по большей части мужского пола: сын Илья, внуки Виктор, Антон, Алексей, Костя и внучка Лида, а также правнук Матвей. "Распределение ролей в этой патриархальной семье традиционно: мать ведёт дом, воспитывает детей, ...отец — добытчик, дети продолжают отцовское дело" [6, с. 66]: «В семье Журбиных все жили дружно, семья считалась одной из наиболее крепких в Старом поселке» [6, с.70].

Особое место в семейном романе советского времени занимает хронотоп. В «Журбиных» это "Якорная девятнадцать" в Старом посёлке: "В семье Журбиных сложилась традиция не покидать родительского крова: под ним хватало места всем и никто никого не принуждал поступать против воли" [6, с.129]. Семья Журбиных — это мир добра, силы, взаимопомощи и ответственности. Дом этой семьи всегда открыт для людей. Однако Кочетовым ясно поставлена задача показать идею превращения всего советского пространства в "огромную семью Журбиных" [6, с. 132]. Подобная «мысль о всемирном торжестве трудового пролетариата <...> соединяется с концептом избранности, династийной замкнутости» [68].

Отклонение в сторону от принципов журбинского дома является непростительным. Так, Илья Журбин "выговаривает" Алёшке за его легкомысленное отношение к коллективному сознанию, его неверному поведению по отношению к таким же рабочим людям, как и он: "Я правильно ему, мальчишке, толкую. Мальчишка он, зазнайка! Слушаю тут на днях по радио: лекция Алексея Журбина! Что болтает? «Я взял... я устроил... я подумал... Модернизированный молоток... Скоростная клепка...» Опять «я» да «я»" [6, с.165].

Таким образом, семейная хроника в русской литературе середины XX в. обретает вполне устойчивые черты: «исповедальность, отсутствие "героизации", хроникальность и привязанность к одному месту действия и развития сюжета; в качестве жанрообразующего элемента выступает, как правило, образ дома, семейного очага» [51, с. 24]. Семейная хроника, соединяя человеческую историю и историю социума, по сути, рисует закономерности общественных изменений – посредством изображения становления персонажа – личностного и социального. Соответственно, специфической особенностью семейной хроники вполне можно считать смену поколений на фоне исторического развития общества.

Весьма примечателен в свете заявленной проблематики роман-эпопея А.С. Иванова «Вечный зов» (1963-1976 г.г.), повествующий о судьбе трёх братьев Савельевых. На первый взгляд, произведение Иванова стоит в одном ряду с семейными хрониками соцреализма («Строговы» Г. Маркова, «Журбины» Вс. Кочетова и др.), однако «Вечный зов» во многом от них отличается. Если произведения Г. Маркова и Вс. Кочетова изображают историю «малых» семей, соотносимую с историей государства, «большой» советской семьи, и поступки, поведение представителей нескольких поколений стороговского или журбинского кланов оцениваются прежде всего с точки зрения общественной морали («нарушающие семейные отношения, оказываются недостойными людьми и в других областях жизни» [68]), то в «эпосе» А. Иванова все не так однозначно.

Конечно, «Вечный зов», написанный прозаиком достаточно одиозной репутации (напомним, что А. Иванов, равно как и Г. Марков, А. Чаковский, П. Проскурин, занимавшие руководящие посты в Союзе писателей, достаточно однозначно воспринимался «литературным начальником» и представителем «официоза») в период апогея «застойной» эпохи, содержит немало ангажированных идей в духе соцреализма: противостояние «своих» и «чужих», изображение классовой борьбы в годы революции и Гражданской войны, последовательную демонстрацию губительности частной собственности, вызывающей к жизни «все плохое», показ жертвенности своей и чужой жизнями ради «общих» интересов неправдоподобно «сознательными» положительными героями и др. При этом роман А. Иванова примечателен тем, что «выпадает» из постсоцреализма 1970-х гг. Он отчетливо принадлежит одному – и весьма интересному – периоду отечественной словесности, когда «советское» как «прогрессистское» и «модерное» (с сюжетами о стройках, ученых, заводах и т.д.) начинало исподволь преодолеваться старой классикой, рассказывавшей в XIX веке своему читателю единый и потенциально бесконечный народный эпос (от «Капитанской дочки» и «Тараса Бульбы» к Н. Лескову, а затем, разумеется, к Л. Толстому) и как бы «проступавшей» изнутри утратившего к середине 1970-х гг. былой задор соцреализма. Если, как справедливо полагает К. Кларк, «советская литература конца 1960-х – начала 1980-х годов рассказывала о разнообразных типах смертей и расставаний внутри "малой" семьи, но любимой была тема отделения сына от отца через смерть или отчуждение, иными словами, разрыв прочной связи отца и сына» [68], то в «Вечном зове», напротив, «разрывы» и «расставания» между членами одного «клана» в конечном итоге преодолевается – дети становятся символом примирения внутри «большой» семьи, воплощая собой продолжение жизни, преемственность поколений.

При всей, на первый взгляд, «идеологической верности» соцреализму, «Вечный зов» продолжает отечественную традицию семейной хроники (а в

своих военных разделах отчетливо отсылает, кстати, и к Л. Толстому), прежде всего М. Горького, обозначенную в «Деле Артамоновых».

В центре романа – конфликт членов семьи, показанный в неразрывной связи с историческими событиями в России в период с 1902 по 1961 годы. Определяющую роль в произведении играет хронотоп. Время действия – до и послереволюционная Россия с разворачивающимися в этот же период войнами. Основное место действия – сибирская деревня Михайловка. Очевидно, что на примере жизни небольшого населённого пункта в алтайском крае Иванов стремился отразить жизнь всей страны в то неопределённое и тяжёлое время. Речь героев нарочито упрощённая. За таким стилизованным отображением речевой действительности мыслится намёк автора на отсталость русской глубинки, её неготовность к социальным переменам, некоторая растерянность.

Иванов определяет наличие в романе важной составляющей «канона семейного романа – обязательного ответа на вопрос о возможности существования семьи в современном обществе» [49].

Центральной проблемой романа автор чётко ставит конфликтные моменты рода, кризис в отношениях, разрыв семейных связей. Как это и присуще жанру семейного повествования, здесь одним из ведущих факторов перемены в привычном строе жизни рода становится внешний мир, мир, находящийся за пределами домашних стен. Само понятие «родового дома» у Иванова как бы рассыпается, подвергается расщеплению. Традиционный семейный очаг с несколькими поколениями рода расходится. Братья Савельевы устраивают жизнь вне истоков. Однако они отнюдь не стремятся абсолютно «порвать» с прошлым, они остаются на той земле, где родились.

В целом произведение глубоко психологично. Роман пестрит огромным диапазоном характеров, причём они могут быть как крайне отрицательными (Валентик, Макар Кафтанов), так и крайне положительными (Поликарп Кружилин, Антон Савельев, Иван Хохлов), а также находящимися в тяжёлом психологическом развитии на протяжении романа (Пётр Полипов,

Яков Алейников). Особняком стоит личность Фёдора Савельева, поскольку его психологический портрет как бы застывает, каменеет, его трудно разъять и изучить подробно. Многие его поступки порой тяжело объяснимы и для него самого. Например: «- ...Говори, где твой брат-каторжник?! - Федька! Фёдор! – умоляюще вскрикнул сбоку отец. Но не голос отца, не его насмерть испуганные глаза, вдруг злостью и гневом что-то вскипятили внутри Фёдора. Он вообще не понял в эту секунду, что с ним произошло, дёрнулся, пытаюсь освободить шею из мёртвой хватки потных кафтановских рук, закричал пронзительно: - Убери лапы, гад такой!! [4, Т.I., с.283].

По определению В. Томашевского, «роман как большая повествовательная форма обычно сводится к связыванию новелл воедино» [145, с. 249], то есть роман – это собрание нескольких историй, так или иначе перекликающихся друг с другом. Роман «Вечный зов», из выделенных исследователем трех типов романа, можно отнести к типу «параллельного построения»: «судьба одной группы противопоставлена тематически другой группе..., и таким образом одна из параллельных как бы освещается и оттеняется другой» [145, с. 250]. В «Вечном зове» параллельно роду Савельевых рассказываются истории других семей и людей по отдельности (семья Инютиных, Яков Алейников, Поликарп Кружилин и др.).

Замыкает роман подробный эпилог – «комканье» повествования в финале. В «Вечном зове» автор в эпилоге повествует о послевоенной Михайловке и Шантаре. Причём действие не сразу переносится в 1947 год, а постепенно, ретроспективно подготавливает читателя к переходу в "настоящее".

Отметим те черты семейной хроники, которые нашли свое отражение в «Вечном зове»: во-первых, в центре повествования – история рода Савельевых; во-вторых, каждый герой романа имеет индивидуальный и подробный «внешний» и «психологический» портрет; в-третьих, действие эпопеи охватывает более чем полувековой период; композиция произведения насыщена ретроспекциями, этот приём, по существу, является ведущим в

повествовании; для передачи местного и национального колорита прозаик активно насыщает речь персонажей необходимыми языковыми особенностями (речь героев в целом представлена как простой сельский крестьянский говор). Стоит отметить, что в «Вечном зоне» присутствует тоталитарный дискурс, характерный для словесности тех лет. Такой тип дискурса наличествует в речи партийцев, рабочих.

С целью подробного и структурированного рассмотрения произведения с точки зрения семейного романа и судьбы рода, выделим четыре основных этапа в жизни братьев Савельевых.

Во-первых, происходит распад семейных отношений.

Автор «Вечного зова» хроникально и подробно представляет историю рода Савельевых, начиная с главы семьи – крестьянина Силантия и его жены Устиньи, которые воспитывают троих сыновей: старшего Антона, среднего Фёдора и младшего Ивана, и заканчивая уже четвёртым поколением рода. Вопреки тенденциям писателей XX века в изображении гибели рода, Иванов, напротив, сохраняет и даёт дальнейшее развитие семейному древу Савельевых. Однако мы не можем говорить об абсолютном сохранении рода.

Повествование романа открывается прологом в полусотню страниц (период 1908-1919 г.г.), где автор кратко знакомит читателя с персонажами и историческим фоном произведения. В первую очередь показана история Антона Савельева – его место рождения (деревня Михайловка), воспитание в бедной крестьянской семье, переезд в Новониколаевск с дядей, связь с революционерами, женитьба на девушке Лизе, рождение сына Юры. Ярким аспектом жизни Антона автор делает революционную борьбу. И именно эти активные революционные действия приводят молодого человека в кабинет следователя Лахновского, проводящего беспринципные по жестокости допросы. Антону выпадает доля претерпеть мытарства по тюрьмам, он неоднократно с помощью товарищей избегает расстрела. Одной из жутких страниц романа становится очередной допрос Антона Лахновским, на

котором против воли оказываются Лиза и Юра. Жена Савельева едва не лишается рассудка, боясь за жизнь своего сына.

В прологе также описаны события Гражданской войны на территории Михайловки. Здесь автор ярко показывает тему семейных отношений в годы разлома нации. Это тот момент, когда намечается чёткая линия разрыва между братьями, в частности между Фёдором и Иваном. Одна из основных причин конфликта – расхождение по разным социальным лагерям. Фёдор выбирает сторону большевиков, Иван же вынужден остаться с помещиком Михаилом Лукичом Кафтановым из-за любви к его дочери Анне. Однако, как неоднократно будет подчёркнуто автором на протяжении всего романа, Иван сам не понимал, на чьей стороне истина. Милосердие, проявленное им по отношению к человеку, приговорённому к расстрелу Кафтановым, яркое тому подтверждение.

«- Дык, можа, и ты айда к нам? К Кружилину-то?

- Куда-а... Запутался я, брат, до конца, как рябчик в силке. Фёдор, братец, самолично меня зарубит.

- Что Фёдор! У нас Кружилин Поликарп над всеми командир. Он мужик понимающий, душевный.

- Ты иди-ка, пока я в самом деле тебя не шлёпнул! — вдруг, рассердясь, крикнул Иван.

И с того дня Иван всё скучнел, чернел лицом, сделался вялым. Ночами его не брал сон, ворочаясь, он всё думал: отчего же он запутался, кто в этом виноват? Сам ли он со своей любовью к Анне, Анна ли, отказавшая ему в своих чувствах, Кафтанов ли, обещавший отдать за него Анну, время ли, суматошное и кровавое, всё перепутавшее?! Или всё это, вместе взятое? Ответить на это Иван себе не мог» [4, Т.I., с. 37] (справедливости ради отметим, что слова «как рябчик в силке» станут пророческими для Ивана: ему дважды придётся пройти тюремный лагерь, будучи невиновным).

Переломным моментом и камнем преткновения в дальнейших отношениях между братьями стала казнь их отца – Силантия Ивановича

Савельева. Белогвардейцы выносят ему смертный приговор, поскольку Силантий показал отряду ополченцев (во главе с Поликарпом Кружилиным) тайную дорогу через пещеру на Звенигоре, где они смогли скрыться от преследователей. Фёдор вменяет вину в смерти отца именно Ивану, поскольку считал, что он мог предотвратить беду, но не сделал этого. В действительности же Иван физически не был способен помочь отцу. Ещё более усугубляет положение убийство Иваном помещика Кафтанова, который совершил насильственные действия в отношении своей дочери Анны. Впоследствии, женившийся на Анне Фёдор обвиняет именно Ивана и в том, что старший сын Семён приходится ему якобы неродным: «Она-то понимала, почему Фёдор недолюбливает старшего сына. Оба младших, Димка и Андрейка, были в отца – такие же чернявые, большелобые и бровастые. <...> А старший, Семён, был в неё – русоволосый, белокожий, сероглазый.

- В погребке, что ли, мы его с тобой сделали? Не помнишь? – часто говорил ей Фёдор, когда Сёмка начал подрастать. Говорил – и криво усмехался в чёрный колючий ус. И окатывало её пронизывающим холодком: “Не верит... что его кровь... что он отец!”» [4, Т.I., с.62-63].

Не посвящённый в страшную тайну о причине потери целомудрия Анной, Фёдор на всю жизнь озлобляется на жену: «- Будет! Знаем... Не девицей тебя взял!» [4, Т.I., с.63].

Таким образом, уже в прологе прозаик определяет главные причины распада семьи: расхождение путей братьев в Гражданскую войну; смерть Силантия Савельева; подозрение Фёдора в измене Анны с Иваном (в совокупности с этим Фёдор понимает, что со смертью Кафтанова и своим содействием на стороне большевиков, он окончательно потерял деньги, которые хотел заполучить, женись на Анне); утрата истоков, т.е. семейного очага и старшего в семье (Антон уводит белогвардейцы).

Следующим этапом в истории Савельевых становится существование «вне» рода. Разрыв семейных отношений на долгие годы заставляет братьев

создавать свои семьи с чистого листа, т.е. патриархальный дом с присутствующими в нём несколькими поколениями окончательно разрушен. «Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей, в которой они первоначально существуют, о создании ими... семейных связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, т. е. семейным кругом» [23, с. 479]. Братья абсолютно дифференцированы по отношению друг к другу. Антон – человек истины, борец за идею, самоотверженный большевик, принципиальный во всех отношениях. Так, в период Великой Отечественной войны он тяжело переживает ситуацию, когда его сына Юрия не забирают на фронт из-за заводской брони:

«- Ваш сын, Антон Силантьевич, токарь высшего разряда?

- Да. Ну и что же?

- Разве такие специалисты не нужны на вашем заводе? У нас есть приказ – бронировать таких. Но он не работает ещё на заводе.

Антон глянул на жену, которая тяжело перенесла дорогу и сейчас еле переставляла ноги по комнате, вздохнул и, поколебавшись, произнёс:

- С завтрашнего дня будет работать...

Чувствовал Антон себя так, будто сделал мерзость» [4, Т.I., с.330].

После победы большевиков Антон вместе с семьёй уезжает в Крым, где занимается партийной работой и руководит крупным производством.

Отношения Фёдора и Ивана достигают пика кризиса. Братья показаны как два непримиримо противоположных начала, которые, однако, обнаруживают друг в друге, против своей воли, черты схожести. Это рационально объяснимо, поскольку они принадлежат к одному роду. Они – кровь от крови и плоть от плоти друг друга. Впрочем, и это не является для них аргументом к прощению и взаимопониманию. По замыслу автора, Фёдор изображается как тёмная сторона, Иван – как светлая. В романе делается

акцент и на внешности братьев, и на их душевных качествах. Природная и моральная разность становится непреодолимым барьером в их отношениях:

«- Уходи от греха! Добром прошу.

- Чем я тебе сейчас-то мешаю? – шевельнул Иван усами.

- Усы мне твои не нравятся! – полоснул Федор брата откровенно ненавидящим взглядом.

Усы Иван отпустил недавно, такие же густые и жесткие, как у Федора, такой же подковкой. Разница были лишь в том, что у Федора они были черными как смоль, а у Ивана светло-русыми, под цвет бледно-серых, как застывшее в июле знойное небо, глаз.

- Усы как усы... Навроде твоих, только цвет другой» [4, Т.I., с.74-75].

Характерно и то, что неоднозначность взаимоотношений братьев переходит и на их детей. Младшее поколение рода Савельевых, руководствуясь услышанным и узнанным из внешней среды, постепенно отстраняется друг от друга:

«Однажды в душный полдень восьмилетний Димка прибежал с улицы, напился молока и, поковыряв в носу, спросил:

— Мама, а чего люди говорят... будто этого, дядьку Ивана, отец наш в тюрьму засадил?» [4, Т.I., с.88].

Или:

«— Эй, дядька... — сказал Семён, сунув в карманы измазанные землёй руки. — Люди будто говорят, что ты мой дядька.

— Это правда, я твой дядя, — ответил, помедлив, Иван.

— А что же ты тогда у беляков служил?

— Так вот... пришлось, — растерянно улыбнулся Иван.

— Эх, контра белопузая! — угрюмо бросил парнишка и ушёл, не вынимая рук из карманов» [4, Т.I., с.78].

Фёдор – человек, не нашедший себе места среди людей. Часто он оглядывается на свою жизнь, видит цепь замысловатых происшествий и собственных решений, которые привели его к той жизни, которой он живёт.

«Чужой я им всем, чужой» - уверяет он сам себя, всё больше озлобляясь и отстраняясь от окружающих. Не так планировал он устроить свою судьбу.

«Фёдор шагал по тёмным, пустынным улицам не спеша, время от времени вытирая ладонью горячий, влажный лоб, и невесело размышлял, что и тут права она, Анна, чёртова баба. Да, да, жалеет он обо всём! И что Кафтанов Михаил Лукич погиб безвременно, и что от богатства его один дым остался. Да, точит это его всю жизнь, как червяк точит дерево, как водяная капля точит камень-гранит. Точит, выедает в сердце самые больные места...» [4, Т.I., с.547].

По справедливой мысли М.М. Бахтина, «отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, — существенная особенность классической разновидности семейного романа» [23, с.479]. Эта особенность наиболее ярко отразилась в образе Иван Савельева — человека, запутавшегося в себе, пережившего множественные удары судьбы. Анатолий Иванов убедительно презентует психологизм Ивана, его внутренние переживания и попытки осознать враждебную действительность. В этом герое рефлексия проявляется ярче всего. Пройдя тюремную жизнь, герой никого не отталкивает от себя, даже напротив, пытается ужиться рядом с утратившим к нему доверие обществом. Иван не покидает свою малую родину, хотя и понимает, что жизнь здесь и для него, и для его семьи будет невыносима.

«- А может, нам уехать отсюда? А, Иванушка? — спросила Агата однажды после ужина. <...>

- Нет, не дело, - вздохнул наконец Иван. — Тут я родился. Тут батьку с маткой... колчаковцы сгубили. Старший братеньник, Антон, правильно пишет: «Тут, в родной деревне, замазывай свои грехи. Пуцай, говорит, их могилы вечно твою память скребут» [4, Т.I., с. 77].

Чрезвычайно сильно в романе женское начало. Роль женщины в «Вечном зове» предопределяет сохранение рода в целом. Эта миссия была

для героинь романа слишком тяжела, однако им хватило сил выстоять и с достоинством исполнить не только свою главную функцию – жены и матери, но и сохранить хозяйство в целом. Как справедливо отмечает О.Ю. Осьмухина, «женщина в современном мире вопреки архаическим представлениям о мужчине-охотнике, основателе рода, создателе семьи, вынужденно принимает эту функцию на себя» [104, с.286].

Посредством женских образов А. Иванов вводит в роман тему тяжёлой женской судьбы. По своей масштабности роман охватывает множество образов, достойных пристального изучения, однако мы остановимся на персонажах, имеющих непосредственное отношение к роду Савельевых. Цепь трагических женских судеб получает начало от Устиньи Савельевой, которой пришлось пережить разлад сыновей, а затем и увидеть собственными глазами, как её мужа казнят белогвардейцы.

Лиза Савельева (Елизавета Никандровна), жена Антона, вынуждена уже с юности идти вслед за своим возлюбленным (затем – мужем), переживая страшные лишения и жестокость эпохи. А. Иванов вводит в роман антагониста – Петра Петровича Полипова, который играет отрицательную роль в судьбе Антона Савельева, а также многих других героев произведения. Именно он и делает возможным допрос семьи Антона Савельева. Елизавета Никандровна стала хранительницей честного имени своего мужа после его смерти, она пыталась доказать, что Полипов доносил «царской охранке» о действиях Антона.

Анна Кафтанова – дочь помещика, героиня, пережившая в романе огромное число разочарований: насилие отца, неудачное замужество, утрата возможности на жизнь с человеком, искренне любившим её. Всю свою физическую и моральную измождённость она выплёскивает, говоря Фёдору страшные слова: - Господи! – отбрасывая одеяло, вскрикнула вдруг Анна. – Да хоть бы тебя на войну забрали! Да хоть бы тебя убили там! [4, Т.I, с.162]. Единственным спасением и «островком надежды» для Анны становятся трое

её сыновей – Семён, Андрейка и Дима. Однако и здесь она переживает огромное горе: её старший сын Семён погибает на войне.

Агата, жена Ивана, – символ истинной русской женщины – любящей, верящей, выносливой. По сути, семейный очаг, существовавший большую часть жизни именно под её началом (без поддержки сильной половины - мужа), выстоял во все лихолетья благодаря неимоверной силе этой хрупкой женщины, которая так и не успела испытать полного семейного счастья. Ей было суждено погибнуть в момент, когда, возможно, их с Иваном семейный очаг смог бы получить новую жизнь.

На похоронах Агаты Поликарп Кружилин произносит прощальную речь, в которой отражена вся горечь женской судьбы, которую не могут не заметить и мужчины: "...Простая ты была женщина, Агата, была хорошей женой и хорошей матерью, хорошей колхозницей. Но такими простыми и держится наша земля. Недавно председатель ваш Панкрат Григорьевич говорил мне: в Громотуху вон Громотушка впадает, другие речки да ручейки вливаются, потому и не мелеет Громотуха... Никогда, дорогие мои женщины, не обмелеет жизнь и духом не оскудеет земля наша, потому что живут на ней вот такие простые люди, как Агата Савельева..." [4, Т.III., с.228-229]. Тяжелее всего эта утрата далась для Ивана, когда он "окаменевший и бесчувственный" стоял над могилой "верной и безответной жены своей, которая в самые лихие времена была его единственной радостью и духовной опорой" [4, Т.III., с.232]. Таким образом, существование братьев «вне» рода зиждилось на силе их жен, которые не позволили разорваться цепи жизни и дали путь новому поколению.

Очередным этапом в жизни рода является период принятия решений на пути разрешения конфликта.

Противостояние Ивана и Фёдора не способен упразднить даже старший брат Антон, который, по патриархальному семейному канону, становится отцом для своих братьев. Ключевой точкой разрыва между Савельевыми стала гражданская война: Антон попадает в тюрьму, а затем живёт с семьёй в

Киеве, Фёдор женится на Анне и строит очаг в родной земле, Иван – проводит долгое время в тюремных лагерях, дважды возвращается в Михайловку и пытается наладить семейную жизнь с женой Агатой. Встреча братьев через 30 лет после расставания показывает, насколько сильно они отдалены друг от друга. Изменить это уже невозможно, поскольку столь длительный срок разрыва делит род Савельевых на три уже не взаимосвязанные ветви.

Фёдор регулярно изыскивает пути, чтобы больше «уколоть» брата. Острее всего это проявляется в период войны, когда Фёдор с особым озлоблением относится к Ивану:

«Фёдор, идя после обеда на работу, столкнулся с младшим братом посреди улицы. Иван был жёлтый и худой, будто встал из гроба.

- Не кончилась война-то ещё, - сообщил Фёдор насмешливо. – Так что ищи способ опять в больницу нырнуть.

Иван улыбнулся, щурясь на яркое солнце, проговорил:

- Ишь вот как... Ни одна собака не облаяла пока, так тебя встретил.

И разошлись» [4, Т.I, с.532].

С трагической гибелью Антона Савельева наступает период оцепенения. Внутренний кризис Фёдора достигает апогея: его мир надламывается, кардинально меняется восприятие всего окружающего: «<...> с каких-то пор Фёдор жил словно в пустоте. Он ел, спал, ходил на работу, с кем-то разговаривал, но всё это будто бы делал не он, а кто-то другой, его, Фёдора, это всё словно и не касалось. Ничто его не волновало, не трогало <...> Он не боялся, что его возьмут на фронт, но и не радовался, что оставили. Даже смерть старшего брата не вызвала у Фёдора ничего. Во время похорон он подошёл к могиле, поглядел на чёрное, сожжённое электричеством лицо Антона спокойно, равнодушно» [4, Т.I, с.530].

Такая потерянности героя в пространстве романа сулит только один выход – смерть. Смерть Фёдора от рук Ивана мыслится как расплата за предательство семьи, народа, страны. В последние минуты жизни Фёдор

узнаёт всю правду об Анне, замученной отцом, о сыне Семёне, попавшем в плен к немцам, о ненависти Ивана к брату, копившейся долгие годы.

«- Да я смерти не боюсь, – проговорил Фёдор спокойно, с прежней кривой усмешкой. – Стреляй.

- И выс... – Иван вовсе задохнулся, конец слова проглотил. – Потому что... не имеешь ты права по этой земле ходить. И никогда не имел! Ты её... ты ей чужой, как твои друзья фашисты. Ты её обгадил... обгадил!» [4, Т.ІІІ, с.134].

Смерть Фёдора становится для Анны и горем и избавлением. Горем – из-за предательства мужем родной земли, избавлением – из-за освобождения от гнёта безлюбовной привязанности к очужевшему с годами человеку.

Завершающим этапом в истории Савельевых мыслится определение автором дальнейшей судьбы рода.

Последней частью «Вечного зова» является обширный эпилог под названием «Я слышу — соловьи росу клюют...», которое вводится как символ спокойствия и открытия нового светлого мира. С окончанием войны для рода Савельевых как и для всей страны наступает период обновления. Несмотря на то, что война значительно пошатнула состояние семьи, а из старшего поколения остался в живых лишь Иван, род получает шанс на дальнейшее развитие. Так, сын Ивана, Володя, выбирает себе невесту и хочет образовать собственный очаг: «Сообщению сына Иван не удивился. По осени сделали нешумную свадьбу. И нынешним летом Антонина ходила уже с большим животом и всем говорила, что, если родится дочка, она назовёт её Агатой в честь матери своего мужа...» [4, Т.ІІІ, с.234].

Юрий Савельев, сын Антона и Елизаветы отважно сражается на войне и возвращается на родину: «на его командирской гимнастёрке поблёскивала, отражая щедрые апрельские лучи, звёздочка Героя Советского Союза» [4, Т.ІІІ, с.244]. Он влюблён в Наташу, жену Семёна, однако чувству этому не суждено развиваться в большее, поскольку Наташа не теряет надежды на возвращение мужа.

Сын Фёдора и Анны Семён погибает на войне, однако оставляет двух наследниц от жены Наташи и от фронтовой девушки Оли Королёвой. "Старший, Семён, дрался с фашистами без страха, медалью и орденом Ленина награждён, награды эти переслали Наталье, жене его" [4, Т.III, с.302]. Дима и Андрей самоопределяются в жизни. "Недавно ещё сопливый Андрейка стал теперь офицером, уже старший лейтенант" [4, Т.III, с.248] к тридцати годам он женится и обзаводится двумя детьми, "...а из среднего, Дмитрия, и вовсе получилось необыкновенное – поэт, стихи пишет и книжки печатает, надо же!" [4, Т.III, с.248]. Личная жизнь Дмитрия складывается трудно. Его отношения с Галиной (Ганкой) претерпевают неопределённость, частые разрывы. Сама она из Украины, вместе со своей матерью Марьей Фирсовной жила в доме Фёдора и Анны Савельевых в годы войны. Так завязалась дружба между Ганкой и Димой, плавно перешедшая в любовь. Однако в 1944 Галина возвращается в Винницу и вскоре выходит замуж. Казалось бы, ситуация неразрешима, но уже в финале романа Дмитрию из Винницы приходит письмо, которое он не решается вскрыть. Мать же уверяет его: "Это хорошее письмо, я материнским чутьём чувствую. Иначе бы зачем она его стала писать? Через столько-то лет?! Зачем?" [4, Т.III, с.380]. Таким добрым предзнаменованием завершается роман «Вечный зов», когда Дмитрий "хотел написать горькие, тяжёлые или тревожные стихи, а получились радостные и весёлые!" [4, Т.III, с.382].

Смысл названия «Вечный зов» А. Иванов вкладывает в уста Поликарпа Кружилина на том самом вечере, когда братья встречаются спустя 30 лет: «<...> человек, к счастью, наделён разумом, <...> Потому он и называется человеком. И рано или поздно он начинает задумываться над сутью и смыслом бытия, жизни окружающих его людей, общества и над своими собственными делами и поступками. Это его заставляет делать **властный и извечный зов к жизни**, извечное стремление найти среди людей своё, человеческое место. И я думаю, что с этого момента человек, каких бы ошибок он ни наделал, становится уже гражданином, а потом станет и

бойцом за справедливость, за человеческое достоинство и за человеческую радость» [4, Т.I, с.230-231].

Из этих слов мы понимаем, какая идея красной нитью пронизывает весь роман: нужно быть и оставаться человеком в любых обстоятельствах, нужно верить в силу человечества. Не все братья Савельевы находят своё место среди людей: Антон, погибая при трагических обстоятельствах, оставляет по себе память героя, истинно советского человека, идущего на всё ради страны и народа; Иван ближе к финалу романа полностью оправдывает себя перед людьми и перед собой ценой огромных потерь; Фёдор же остаётся непонятым как для себя самого, так и для других.

Таким образом, в 1930-50-х гг., фактически в период апогея соцреалистического искусства, именно семейная хроника становится едва ли не единственной разновидностью романной формы, наследующей классические традиции семейного романа и сохраняющей ее ключевые свойства (линейность повествования, соотнесение событий романа и событий истории, особая роль хронотопа дома, принципиальность мотива рода, генетической памяти), примером чему являются романы Г. Маркова и В. Кочетова. История одного рода в «Вечном зове» А. Иванова становится отражением истории целой страны и целой нации, объединяя в себе радость и печаль, счастье и горе, добро и зло. Семья – вот главное в жизни человека, народа и государства в целом. Подчеркнем, что в «Вечном зове» А. Иванова отражен процесс трансформации семейного романа (при сохранении таких его важнейших характеристик, как линейность повествования, хроникальность и привязанность к одному месту действия и развития сюжета, образ дома, семейного очага в качестве жанрообразующего элемента) в семейную хронику, благодаря расширению повествовательных рамок, конструированию эпопейного хронотопа, осмыслению частных судеб на фоне истории. При этом ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся не только социальные и исторические события, но прежде всего личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности семьи.

Прозаик внимателен не просто к родословной и детству своих персонажей, но очевидно сосредотачивается на социально-историческом компоненте их судеб. На наш взгляд, именно тема генеалогии позволяет А. Иванову проследить историческую и социальную заданность многих душевных и духовных черт персонажей. В романе «Вечный зов» история рода Савельевых, нередко отмеченная конфликтами, разрывом связей, становится отражением истории страны и этноса в целом, семья же в «большой» истории остается доминантной категорией.

2.2. От семейной хроники к семейной саге: трилогия В. П. Аксенова «Московская сага»

«Московская сага» В. П. Аксенова, создававшаяся в течение десятилетия, представляет собой один из наиболее значительных историко-литературных документов своей эпохи. Цикл из трех романов: «Поколение зимы», «Война и тюрьма», «Тюрьма и мир», объединенные писателем в единое целое, совершенно правомерно признано московской сагой в силу масштабности, эпичности и историчности повествования, в которой вымышленные персонажи, имеющие, впрочем, реальных прототипов, присутствуют в пространстве романа рядом с историческими фигурами. Не случайно Аксенов в качестве художественного ориентира для своей трилогии избрал зрелое творчество Л. Н. Толстого [98].

«Московская сага» написана в духе классических семейных хроник и начиналась как американский телевизионный проект. В США реализовать замысел сериала о трех поколениях Градовых не удалось, и Аксенов переработал черновые наброски сценария в роман, который был закончен в 1992 г., опубликован в России и содержал в заглавии вполне конкретную жанровую дефиницию «сага».

Оговоримся, что сага (др.-исл. saga) – древнейшее прозаическое повествование, особенно развившееся в Ирландии и Исландии в 8-13 вв. В так называемых родовых сагах, авторство которых не установлено –

авторские и бытовые реалии, психологизм, эпическая простота. В метафорическом смысле (а иногда и иронически) сагой называют также литературные произведения других стилей и эпох (в том числе и современные) или жизненные истории, имеющие нечто общее с древнейшими сагами: обычно это некоторая эпичность стиля или содержания, имеющая отношение к семейным историям нескольких поколений. Некоторые авторы включают слово «сага» в название своих произведений [46; 134].

В своих интервью В. Аксенов неоднократно подчеркивал автобиографичность «Московской саги»: «Они (герои «Московской саги» - А.Д.) – были просто как-живые, потому что я воплотил то, что накапливалось годами. Скажем, одна из главных героинь, Нина Градова, поэтесса, – во многом моя мама» [1, т. 1, с. 285]. Образ матери, детские впечатления от тех салонов, которые она умела устроить в самых немыслимых условиях, галерея неординарных личностей, которые были с ней дружны, – все это вместе повлияло на решение Аксенова создать семейную сагу, масштабную историю рода, и определило концепцию романа, которую в общих чертах можно определить как историю сообщества естественных людей в неестественных обстоятельствах. В «Московской саге», стремясь развить и доказать собственный тезис о том, что для интеллигенции в России XX века духовная жизнь становится единственным способом выживания, Аксенов обращается от типических обобщений к конкретным реалиям, к конкретным, подчас узнаваемым персонажам.

Трилогию В. Аксенова «Московская сага» составляют три романа: «Поколение зимы», «Война и тюрьма», «Тюрьма и мир». Их действие охватывает едва ли не самые страшные в нашей истории годы: с начала двадцатых до начала пятидесятых – борьба с троцкизмом, коллективизация, лагеря, война с фашизмом, послевоенные репрессии. Вместе со страной главные герои романа – семья Градовых, проходят все круги этого ада сталинской эпохи.

Роман «Московская сага» исследователи относят к жанру семейной хроники (П. Басинский, Ю. Крохин, Б. Панин). На страницах романа В. Аксенов обстоятельно изображает историю жизни нескольких поколений русской интеллигентной семьи – врачей Градовых. При этом нарратор подчеркивает групповое, клановое начало. «Градовы» – это собирательное понятие: в роду имя деда переходит к внуку – Борисы Никитичи сменяются Никитами Борисовичами, а родившийся мальчик получает «порядковый», династийный номер и фамильную профессию уже на выходе из материнской утробы: «У меня сын родился, Борис Четвертый Градов, русский врач» [1, т. 3, с. 61]. Некоторые мотивы повествования «Московской саги» позволяют провести параллели с сюжетом романа М. Булгакова «Белая гвардия». Прежде всего вполне сопоставим образ дома у Булгакова и Аксенова: уютный дом Градовых, где за кремовыми занавесками звучит рояль и можно отдохнуть израненной душой, преданная домоправительница Агаша, частые застолья с весьма откровенными беседами, – все это весьма схоже с квартирой Трубиных, единственно надежным пристанищем в смутное и тревожное постреволюционное время.

Глава рода, Борис Никитич Градов – потомственный русский врач, свое главное призвание – лечить людей – исполняет виртуозно и самозабвенно, не придавая ни малейшего значения чинам и званиям пациентов. Его дети, волей судьбы втянутые в жуткую круговерть гражданской войны, а затем политических битв 20-х гг., независимо ни от чего чтят традиции славного профессорского рода. Как и в булгаковском романе, исторические бури не минуют дом в Серебряном Бору, но дом и семейный очаг для героев священен. И вновь бабушка Мэри играет вечного Шопена, вновь на столе вкуснейшие пироги или кулебяка, вновь в любое время дня и ночи отправляется профессор помочь больному, а дети (а потом и внуки) непременно слетаются под крышу родительского дома.

В густонаселенном пространстве «Московской саги» среди вымышленных частенько мелькают реальные лица. Этого писатель

добивается сознательно, как своего рода знак посвященным. Вот сам Михаил Афанасьевич Булгаков оказывается на банкете у Градовых и восхищенно поглядывает на дочь профессора. А та некоторое время спустя в свою очередь охотно принимает поклонение Осипа Мандельштама.

Здесь же автор демонстрирует своему читателю «галерею вождей». Отвратительный Берия в неизменно зловеще поблескивающем пенсне, злобствующий Клим Ворошилов, интеллигентный Бухарин, проигравший партию Троцкий и его рьяные приспешники. Наконец, образ «отца народов» Сталина, с которым провидение сталкивает Градовых, со всей очевидностью отсылает к текстам А. Солженицына и Ф. Искандера, где воссоздается «поток сознания» вождя.

Жанровое обозначение романа «сагой», как нам представляется, абсолютно правомерно. Пусть не всегда достаточно глубоко анализируя исторические реалии, исторический контекст, писатель все же предпринял попытку максимально раздвинуть художественные рамки повествования и жанровые границы семейной хроники. Судьбы членов градовского клана – лишь повод продемонстрировать исторические извивы России XX в.

Персонажи «Московской саги» отчетливо поляризованы. Нравственные их мотивировки как бы заданы изначально. С одной стороны – это сотрудники ВЧК-ОГПУ-НКВД, такие как Семен Строило, Нугзар Ламадзе, вохровцы и «мутноглазые, криворотые особисты». Для них нет ничего святого – убить на допросе собственного дядюшку, выдать любимую женщину, похитить девочку-подростка. Верные сторожевые псы чудовищного режима, они людоедствуют почти рефлекторно, не мучимые химерой совести.

С другой стороны – внутренне противостоящие беззаконию и насилию Градовы и их друзья. Но не зря говорил «вечно живой»: нельзя жить в обществе и быть от него свободным. И прекраснодушные и порядочные лучшие представители русской интеллигенции оказываются сопричастны – прямо или косвенно – к злодеяниям режима.

Никита Градов подавлял восстание моряков в Кронштадте. Человек военный, он вроде бы не должен рефлексировать, всегда легко находя объяснение типа «выполнял приказ». Однако кронштадтские кошмары неотступно преследуют молодого красного командира, не помогает бром, и много лет спустя Никита признается себе: «А ты сам, кронштадтский лазутчик, каратель, убийца моряков, жрешь лососину в логове грязного зверя! Мы все запятнаны, все покрыты шелухой преступлений, красной проказой ...» [1, т. 2, с. 258].

Арест, пытки в Лефортово Никита принимает как возмездие за Кронштадт, за Тамбов. Как расплату за трусость, за опасение додумать все до конца, за гипноз революции. В глубине души он сознает, что революция – миф, а нерешительность ведет к гибели.

Но вот судьба совершает очередной кульбит: фашисты у ворот столицы, Сталину нужны испытанные полководцы. И Градова буквально «выдергивают» из колымского лагеря, лечат, откармливают, разом присваивают следующее звание. Генерал-полковник, принимая прежние и новые регалии, думает: «Биться за Родину, защищать тем самым кремлевских уголовников, что за страшная и извечная доля!» [1, т. 2, с. 324]. Эту дилемму ни Никита, ни его отец – никто из почтенного семейства решить не могут.

Борис Никитич тоже «празднует труса» – под грубым нажимом чекистов соглашается принять участие в операции, затеянной с целью уничтожить Фрунзе. Правда, сам доктор Градов не оперирует, но он знает, что операция не нужна, и – соглашается. На Бориса Никитича сыплется водопад милостей: назначен главным хирургом РККА, завкафедрой, главным консультантом наркомздрава. Но никто в этой Богом проклятой стране не застрахован от ужаса: ни звания, ни широкая профессиональная известность не спасает его детей. Вслед за Никитой, сподвижником врага народа Блюхера, арестован марксист-ленинец Кирилл. Арестована невестка Вероника. Мэри заявляет супругу: «Ты просто потерял способность отказывать начальству! Ты

получил свои награды и высшие посты, но потерял духовную свободу!» [1, т. 2, с. 243].

Однако тот же доктор Градов хладнокровно выдерживает взгляд главного палача и принимает вызов: «Мне семьдесят шесть лет, и больше я не потеряю ни капли своего достоинства» [1, т. 2, с. 245]. С завидной стойкостью старый врач переносит запугивания Рюмина, хамское обхождение Бери. Столь же достойно держится Борис Никитич, когда наступает все же его черед арест и допросы по делу врачей.

Логика характера Градова-старшего такова, что именно на закате жизни он, позитивист и материалист, вдруг понимает потаенные глубины «Откровения Иоанна Богослова», в молодые годы, воспринимавшиеся с улыбкой. Теперь-то ему очевидно, что годы его жизни пришлись на власть зверя и лжепророчества. Страшная истина с предельной ясностью открывается старому доктору: подмена христианских, то есть подлинно нравственных ценностей новыми коммунистическими, – не что иное, как лжепророчество и дьявольская усмешка. И ужаснее всего, что и гуманнейшая из наук, медицина, в этом царстве Зазеркалья тоже, пошла на выверт. Он, Градов, и прежде-то не слишком верил в эту подлую демагогию, в коммунистическое шаманство. Но вынужден был принимать условия игры, гнать от себя подступающие прозрения. Возраст и пережитое дают ему силу и стойкость, мудрость правоты.

Устами персонажей В. Аксенов выдвигает собственную концепцию отечественной истории последних десятилетий. «Вся современная история России, – говорит врач Савва Китайгородский, – выглядит как череда прибойных волн. Это волны возмездия. Февральская революция – это возмездие нашей высшей аристократии за ее высокомерие и тупую неподвижность по отношению к народу, Октябрь и гражданская война – это возмездие буржуазии и интеллигенции за одержимый призыв к революции, за возбуждение масс. Коллективизация и раскулачивание – возмездие крестьянам за жестокость в гражданской войне, за избиение Духовенства, за

массовое Гуляй-поле. Нынешние чистки – возмездие революционерам за насилие над крестьянами... Логически можно предположить еще несколько волн, пока не завершится весь этот цикл ложных устремлений...» [1, т. 2, с. 195]. Здесь все верно, хотя и схематично. Зараженная безверием и скарлатиной марксизма, интеллигенция несла и по сей день несет историческую ответственность за кровавые катаклизмы, происходившие в стране в нынешнем столетии.

С ощущением правоты живет свои последние годы Никита Градов. Возвращение регалий и назначение командующим Особой ударной армией, а потом и фронтом, он принимает – но на своих условиях. И Власть с его условиями вынуждена согласиться! Он дерзко возражает Верховному Главнокомандующему – и добивается принятия своего плана. Настойчивость Никиты в поединке со Сталиным – не упрямство или честолюбие. Тем самым он спасает жизни нескольких десятков тысяч солдат, которым сталинская стратегия уготовила безусловную гибель.

Рыцарство Никиты вызывает ненависть гэбиста Строило: «Градовы, тонкая кость, аристократия...» [1, т. 2, с. 202]. Этому плебею, прошедшему выучку костолома-следователя в лубянских застенках, Никита чужд и откровенно враждебен. А тут еще джентльменское обхождение маршала с поляками из Армии Крайовой. И летят в Москву доносы, и готовился уже западня для Никиты Градова, от которой его «избавляют» лишь фаустпатроны гитлерюгенда.

Градов, сродни полковнику Буэндия у Маркеса, воюет честно. «За танками мчится толпа мародеров с мешками! – рассуждает Никита. – Сначала была бдительность и всеобщий донос, сегодня – это грязная идея неудержимого мщения!» [1, т. 2, с. 152]. Своей властью он жестко пресекает насилие и грабежи, вызывая возмущение смершевцев. Никита проходит испытания и славой, и тюрьмой, и войной.

Но в третьей книге все отчасти возвращается на круги своя, в главные персонажи выходят младшие Градовы: Борис младший (Борис IV) –

фронтовой разведчик, мотогонщик и в то же время студент-медик «продолжатель династии русских врачей Градовых» [1, т. 3, с. 494], юная Елена, маленький Никита – побочный сын погибшего Никиты-старшего, усыновленный дедом и бабушкой.

Славные градовские традиции нарушает лишь Борис. Жажда подвига, неясные романтические идеалы увлекают юношу на фронт. Но фронт, куда он попадает, особый. Это тайная, грязная война, которая ведется с целью поработить Польшу, подчинить ее коммунистическому владычеству. И храбрый Борис в составе специального диверсионного отряда ГРУ воюет с Армией Крайовой, не щадя и мирных жителей, вызволяет из охваченной восстанием Варшавы (которую Сталин оставил без помощи) коммунистического генерала.

Возвращенный усилиями деда в родные пенаты, Борис становится идолом столичной золотой молодежи. Мотогонки, кабацкая богема, лихие кутежи в компании славных спортсменов ВВС, в обществе самого Василия Сталина. Единоборство Бориса с режимом, точнее, с главарями тайной полиции начинается тогда, когда в ее лапах оказываются близкие люди. Да и тут не он, бывший офицер разведки, мастер спорта, сын героя, оказывается победителем, ибо такое никому не под силу. Выручает попавших в беду тетку и племянницу Бориса всесильный сын вождя. Этим-то «суперменом», покорителем женщин, не хмелеющим после бутылки водки атлетом, особенно любитесь автор. Может быть, лишенный сомнений ковбой, облаченный в кожаные доспехи, воплощал мечту самого автора?

Вероника после смерти мужа решается на месть советской власти и уезжает в Америку с американским дипломатом. Кирилл в Магадане поверил в Бога, а его приемный сын Митя Сапунов, сначала был солдатом власовской освободительной армии, а потом стал паханом. И все это на фоне – то отдаленном, то близком – старой уютной дачи, где бабушка-грузинка красиво старится и играет Шопена, преданная прислуга печет пирожки, где сохраняется традиционный семейный уклад.

Завершается трилогия сценой в саду: старый доктор в окружении детей, семьи тихо и красиво умирает. Последняя его мысль – про то, что жена внука беременна, что свидетельствует о продолжении жизни, о продолжении рода Градовых.

В идеологической оппозиции «человек-социум» Аксенов обращается к первоначальным человеческим ценностям. Это не только итог романа, но и итог его творчества. Недаром в романе побеждает именно «мысль семейная». Заканчиваются войны и революции, умирают тираны, и семья Градовых справляет новую свадьбу. Спасительная сила любви, рождения ребенка, семейного единения дают опору достаточно сильную, для того чтобы противостоять тоталитарному хаосу. Очевидная связь с толстовской традицией подчеркивается и на формальном уровне текста. Отсылка к Толстому явлена на уровне названий отдельных частей трилогии – «Война и тюрьма», «Тюрьма и мир». Путь, по которому проходят герои «Московской саги» – это, с одной стороны, символически прочитывающийся исторический путь России XX столетия, с другой – путь персонажей через лишения, голод, предательства, к самим себе через, к дому и семье, которые остаются единственно неизблемыми ценностями.

Несмотря на все искушения и испытания истории, клан Градовых сохраняется как целое, сохраняет уклад, передавая его младшим как совокупность заветов, запретов, мнений и поведенческих практик. Этот семейный уклад в романе соотносится с групповым габитусом, или, лучше сказать, Градовы превращаются в символизацию понятия «русская интеллигенция»: «Они полны друг к другу любви и привязанности в лучших традициях недобитой русской интеллигенции» [1, т. 3, с. 24]. Профессор Градов говорит о себе: «Я только лишь русский врач, как мой отец, и дед, и прадед» [1, т. 3, с. 42]. Никита, «несмотря на все свои регалии... попросту русский офицер» [1, т. 3, с. 94]. Жена профессора Мэри Вахтанговна «прямая и строгая, скромнейшая русская интеллигентка, мать защитника отечества маршала Градова» [1, т. 3, с. 373]. Борис младший, думая об «остатках

градовского клана» [1, т. 3, с. 487], формулирует: «патриотизм – это не партия, даже не коммунизм, просто русское чувство, ощущение традиции, градовизм» [1, т. 3, с. 486].

Умножение и усиление идеи клановости и избранности осуществляется с помощью включения рода «врачей-позитивистов». Градовых в гораздо более древнюю традицию: к членам семьи причислен и немецкий овчар, живущий в доме, «Пифагор Градов» – в прошлой своей жизни не кто иной, как князь Андрей Курбский. Князь-овчар – законный член градовской семьи, он в своих внутренних монологах именует младших Градовых братьями и сестренками.

Идея избранности и кастовости организует сюжет «Московской саги» так же, как она организовывала сюжет «Журбиных» В. Кочетова, на что впервые указала О. Ю. Осьмухина [101, с.50-54; 105, с. 263-267]. В романе Кочетова был свой патриарх и глава клана – дед Матвей «Того и гляди праправнуков патриарх дождется» [6, с. 27]. Радость по поводу рождения нового члена семьи и у Кочетова была связана с идеей продолжения династии: «Рабочий человек родился» [6, с. 7]; «С новым человеком! С новым строителем кораблей» [6, с. 27]. Семья Журбиных – клан, руппа, «бригада» – нечто цельное и символическое. «В семье Журбиных все жили дружно, семья считалась одной из наиболее крепких в Старом поселке» [6, с. 75]; «Ложась спать, Зина думала о Журбиных, о людях, у которых свои семейные песни, свои музыканты, своя гордость» [6, с. 111]. В книге Кочетова тоже есть идея «журбинства»: «журбинский характерец» [6, с. 141], «журбинская порода» (которая плодит одних мужчин - «не терпит женского пола – да и только!») [6, с. 284].

Как справедливо замечает И. Савкина, «в советском романе о рабочей династии идея семьи, рода связана с хронотопом Дома, родового гнезда на Якорной, 19» [125]: «В семье Журбиных сложилась традиция не покидать родительского крова: под ним хватало места всем, и никто никого не принуждал поступать против воли» [6, с. 138]. В родовом гнезде есть свой

заведенный, никогда не нарушаемый порядок: «Агафья Карповна неизменно из года в год, изо дня в день, следовала за ним до калитки и смотрела вслед, пока он не скроется за углом. Уходил Илья Матвеевич всегда в одно и то же время, точно – минута в минуту...» [6, с. 29].

Распределение ролей в этой патриархальной семье традиционно: мать ведет дом, воспитывает детей, проявляя тем самым «материнское геройство» [6, с. 267], отец – добытчик, дети продолжают отцовское дело. В семье – склад, лад и порядок.

В «Московской саге» Аксенова маркированный для автора позитивно групповой габитус («градовизм») тоже связан с символическим своим местом, топосом – Домом. Правда, в отличие от (соц)оптимистической концепции Кочетова, изображающего мир победившего пролетариата как огромную коммунальную квартиру, населенную «большой родней», топография аксеновского романа строится почти на мифологическом противопоставлении замкнутого пространства Дома и мира вокруг. Дом профессора Градова в Серебряном Бору, по мысли И. Савкиной, – «это град обетованный, обнесенный незримой оградой, это твердыня и пристанище посреди исторических сквозняков и ураганов» [125].

Дом в народной культуре – символическое место, обжитое, защищенное пространство, которое надо разными магическими способами ограждать от вторжения чужого или чужих. Дом, сооруженный руками хозяина или его родителей, воплощает идею единства семьи и рода, связи предков и потомков [144]. Все эти признаки, как показала И. Савкина [125], присутствуют и в семейной хронике Аксенова (как и у Кочетова). Уставший от бездомья войны и тюрьмы Никита Градов, оказавшись в Москве, заворачивает в Серебряный Бор не из сентиментальных соображений, а оттого, что ему хотелось прикоснуться к чему-то своему, исконному, невоенному, неисторическому, к чему-то более важному, к тому, что излучает и поглощает любовь. Даже не к отцу и матери лично, а к материнству и отцовству [1, т. 3, с. 369].

Он вспоминает деда, который построил этот дом, и бабушку («из тех самых Якубовичей») [1, т.3, с. 369]. Сама история возведения и строительства Дома не рассказывается в романе даже ретроспективно. Он уже есть, он – данность, нечто «исконное, неисторическое». Дом – это олицетворение давно и прочно сложившейся традиции, воплощение порядка, правильности, правды и праведности, строя и обустроенности.

Переступая порог этого дома, всякий подумал бы: вот остров здравого смысла, порядочности, оплот светлых сил российской интеллигенции. Даже в годы военного коммунизма среди частично разобранных на дрова дач Серебряного Бора градовский дом всегда поддерживал свой очаг и свет в окнах, ну а теперь-то среди нэповского процветания, все вообще как бы вернулось на круги своя, к «до-пещерному» периоду истории. Постоянно, например, звучал рояль. Хозяйка, Мэри Вахтанговна, когда-то окончившая консерваторию по классу фортепьяно («увы, моими главными концертами оказались Никитка, Кирилка и Нинка»), не упускала ни единой возможности' погрузиться в музыку. «Шопеном Мэри отгоняет леших», – шутил профессор. Разгуливал по коврам огромный и благожелательнейший немецкий овчар Пифагор. Из библиотеки обычно доносились мужские голоса – вековечный «спор славян». Няня, сыгравшая весьма немалую роль в трех «главных концертах» Мэри Вахтанговны, проходила по комнатам со стопками чистого белья или рассчитывалась за принесенные на дом молоко и сметану [1, т. 1, с. 18].

Градовский дом – очерченный почти магическим кругом священный очаг, где царствуют порядок, чистота и культура, где есть библиотека – мужской интеллектуальный мир, гостиная-салон – женский эмоционально-культурный мир, детская с няней – «земной ипостасью» материнско-женственного.

Весь роман Аксенова – это история отпадений героев от уклада и возвращений в него. Те, кто покидает дом, становятся уязвимыми, они меняют дом на антидом. Последний, который у В. Проппа называется также

«Большим домом», имеет в мифологических текстах такие характеристики: он, во-первых, огромен, во-вторых, огражден, в-третьих, он многоэтажен и все отверстия в нем (окна и двери) тщательно замаскированы. Все эти особенности говорят о ненастоящей, неживой природе этого Большого дома [116, с. 112-116]. Всем этим характеристикам и функциям в «Московской саге» соответствует тюрьма, куда попадают Градовы: Кирилл, Никита и его жена Вероника.

Пространства дома и антидома несовместимы. В антимире нельзя думать о доме и семье: В этих попытках самосохранения Никита почему-то преисполнился странной сухости по отношению к семье. Он старался отгонять от себя тепло серебряноборского дома, лица родителей, сестры, детей, няньки... Даже во сне пытался эту память о невозвратимом тепле отгонять, и это удавалось, Серебряный Бор исчезал, лишь прыгала взад-вперед какая-то толстая мужиковатая белка [1, т. 3, с. 254].

Никита и Вероника возвращаются из лагерей «порченные», бездомные: «Отцовский дом, лоно семьи... в этот момент все это показалось какой-то досадной несусветицей, неуместным привеском к его, мягко говоря, несентиментальной жизни... Еще один шаг, и эти гадкие мысли выветрились, он открыл дверь и окунулся в родное, теплое, в этот чудом сохранившийся пузырь мира и добра» [1, т. 3, с. 290].

Они могут войти в родительский дом, но жить в нем по-прежнему не могут, потому что сами перестали быть прежними – антидом-тюрьма расчеловечила их: «Человеческое во мне «засыхает», – говорит Никита. «Бедный мой мальчик... Сволочи, грязные красные, что вы с нами сделали?» – думает в ответ Вероника [1, т. 3, с. 365]. Второй сын Кирилл в тюрьме и на каторге не хочет, «чтобы его считали живым там, в том мире, где отец стоит с добрыми огнями в глазах посреди своего, похожего на него самого дома и сам похожий на этот дом» [1, т. 3, с. 439].

Но отпадение отдельных частей не разрушает родового, семейного целого. Дом в Серебряном Бору нерушим. Герои могут уходить из него –

«преодолевать границу», но никогда не происходит противоположного – вторжения стихии извне в дом, «вторжения хаоса в космос» [116, с. 99].

То и дело повторяются однотипные сцены в несменяемых декорациях – прежде всего ритуалы семейных обедов. Мэри все время играет Шопена и подстригает розы в саду (а у Кочетова «Большая мать» Агафья Карповна «вела дом и разводила огород. Сеяла морковь, свеклу и непременно фасоль, которая цвела яркими, огненными цветами» [6, с. 32]). Сохранение Дома, рода, – это способ действенной борьбы с изменившимся окружением, с социумом и хаосом. Борис-младший думает: «Бабушка Мэри и дедушка Бо умудрились среди всего этого бедлама сохранить серебряноборскую крепость. Вот только там-то и не было их... Да они, может быть, туда приходили, но они никогда не могли там жить, потому что там Мэришкин Шопен, дедовские книги, Агашины пироги, а они этого не выдерживают и, если не могут сразу разрушить или подменить фальшивкой, тогда испаряются. Вот так и надо делать – жить так, как будто их нет, создавать среду, в которой они задыхаются» [1, т. 3, с. 538-539].

Разделение на Мы и Они, Своих и Чужих так же абсолютно, как противопоставление Дома и Антидома. Но эта абсолютность в то же время, как это ни парадоксально звучит, относительна, ибо границы своего определяются через чужое, и в этом смысле названная оппозиция выражаем не только контраст, взаимоисключение, но и взаимозависимость составляющих ее категорий [63, с. 167].

Клан Градовых – это крут избранных, людей «одной крови», туда непросто, а может, и невозможно войти человеку со стороны. Не только антиподы, люди типа Берии или тюремных надзирателей, но и формально принятые в дом люди не могут стать своими. Ни жена Никиты Вероника, ни тем более жена Кирилла, пламенная коммунистка Цецилия, ни усыновленный Кириллом и Цецилией кулацкий сын Митя Калугин не становятся в полной мере Градовыми, они «отчужденные элементы» как говорится в одном эпизоде о Цецилии [1, т. 3, с. 152]. Единственный

«династический брак», который совершается на страницах романа, это брак Нины с Саввой Китайгородским, учеником и «сыном души» профессора Градова, про которого последний говорит: «Савва потомственный, как и они, Градовы, интеллигент разночинного класса, к тому же врач, стало быть, зачинатель будущей и косвенный продолжатель династии» [1, т. 2, с. 306].

Связанность и династическая замкнутость семьи порождает и звучащую под сурдинку тему инцеста: Борис испытывает неродственные чувства к тете Нине; думая о предательстве матери, находит «суррогатную мать» - похожую на Веронику актрису Веру Горда. Проницательная Вера это замечает: «Вот ты, Бобочка, во мне свою маму Веронику компенсируешь» [1, т. 3, с. 536], а затем связывается со второй женой отца – Таисией Пыжиковой и «усыновляет» сводного братца Никиту.

Семья Градовых олицетворяет собой своего рода космос, противостоящий хаосу, тепло и свет домашнего очага, родовую общность, преемственность, основанный на традиции уклад. «Градовизм» для автора – это воплощение красоты, завершенности, витальности и прочих универсальных ценностей. Поэтому строй жизни Градовых так привлекателен даже для ментально чужих – таких как Сталин или «марьиногородский молодчага Семен Строилов», герой кратковременного романа Нины, чисто советская, энкавэдэшная карьера которого развивается параллельно с историей Градовых.

Автор же настолько очевидно отождествляет свою позицию с градовской, что старается даже фабульно, «телесно» вписаться в их семью, выводя себя самого в качестве персонажа на страницы романа. Прогуливаясь по Красной площади, Борис Градов встречает «странного юнца», «казанца». «Если бы у меня был такой старший брат, – вдруг подумал пацан. ... Его старший брат погиб во время блокады, отец сидел пятнадцатилетний срок в лагерях, мать только что освободилась из лагерей и осела в Магадане» [1, т. 3, с. 468]. Позже на теннисном матче «казанец» Вася знакомится с Елкой Китайгородской (дочерью Нины Градовой), они влюбляются друг в друга, но

ожидающую свидания с Васей Елку увозит для своих сладострастных утех Берия. Только трагическая случайность или козни дьявола, или «сволочи, грязные красные» мешают Василию (Аксенову) войти в славную семью Градовых.

Эпилог романа в некотором роде возвращает нас к его началу. В «райском саду» возле своего вечного дома собрались все Градовы: Борис Никитич читает «Войну и мир», Мэри подстригает розы, Агаша готовит, Нина творит, маленький Никита бежит с новой собакой, Борис IV читает «Игрока», Елка и Майка (юная жена Бориса) играют в пинг-понг. Историческое время течет где-то за оградой, а здесь, в семейном грядовском раю – времени нет или это циклическое родовое время, возвращающее все на круги своя. Старого профессора накрывает облако-смерть, но, умирая, он пророческим взором видит в животе у Майки завязь новой жизни (Бориса V). На эту смерть патриарха взирает Сталин, в загробной жизни превратившийся в жука-рогача. Родовая память, а значит, мудрость и бессмертие принадлежат Градовым.

Сохранение рода и продолжение династии (традиции) – долг. Консервация, стабилизация и воспроизводство габитуса, практики выживания и сопротивления изменяющемуся окружению осуществляется через «селекцию», которая «может сохранить породу: много званых, да мало избранных» [98, с. 29].

Роман В. П. Аксенова относится к семейной саге. В центре романа – история жизни нескольких поколений русской интеллигентной семьи – Градовых. Вместе с тем прозаик не ограничивается только лишь описанием жизни семьи Градовых, В. П. Аксенов выдвигает собственную концепцию отечественной истории последних десятилетий. Таким образом, особенностью трилогии В. П. Аксенова «Московская сага» является тесная и прямая взаимосвязь частной жизни семьи и исторических событий того времени, о котором повествует автор.

«Московская Сага» ломает устоявшиеся представления о семейном романе. Аксенов органично и зримо соединил биографии героев с историей страны. Путь семьи Градовых складывается в беллетризованный учебник новейшей истории. Взаимозависимость исторических вихрей и частных судеб здесь очевидна и впечатляюща. Частное и общее перетекают друг в друга. Жизни тирана и скромного обывателя оказываются незримо, но неразрывно связанными. В этом смысле «Сага» неожиданно вступает в полемику с традиционными историческими эпопеями.

Нередко создается впечатление, что Аксенов играет в написание романа-эпопеи. Б. Ланин утверждает, что «в самом обращении к жанру видится задор и озорство, а отчасти – инерция прежнего противостояния официозу: дать бой постылому соцреализму на его жанровой территории, дать «настоящую» историю России и «настоящий» реализм» [78, с. 24]. Но здесь история действительно стала двигателем сюжета. Причем реальная история, а не очередная ее официальная интерпретация. Однако сильнее всевластия истории оказывается всевластие автора. В свое время А. Н. Толстого упрекали за случайные встречи героев в конце трилогии. В «Саге» случайны все встречи, абсолютно все. В конце трилогии он и сам иронизирует над этим обстоятельством, но ирония тут не спасает. Спасает другое: Аксенов действительно играет, и никаких присущих роману-эпопее атрибутов народности, державной идеологии здесь нет как нет. Его сага – это американизированная эпопея с героями-суперменами и могущественными злодеями. Так, в этой случайности встреч нарочитая для вестернизированной эпопеи лихость сюжета [98, с. 34]. «Московская Сага» это сага о жизни нашей страны того периода, когда она, как оказывается, только и делала, что «проходила адовы круги сталинского времени», – пишет Ю. Никонычев [98, с. 29].

Итак, герои «Московской саги» находятся в противоборстве с историей, с подхватившим их потоком времени. Поначалу, кажется, что они стерты эпохой, что судьба играет ими, а они ничем не могут подыграть ей. Но в

противоборстве Кремль – Серебряный Бор (где живет семья Градовых) каждый остается при своем. Когда третий (двуполый) партнер каждой советской семьи – родное государство – вторгается в частную жизнь своих граждан, у последних нет большей заботы и нет достойнее победы, чем отстоять свое право на свой родственный клан. Именно за это - за передачу градовских традиций, за честь российской интеллигенции - и борются герои. Ведь само государство никогда не остановится в своем каждодневном насилии над гражданами. Вопрос в том, как долго смогут сопротивляться ему люди, до какой степени они, преодолевающие искуc «всепобеждающей» идеологии, останутся верны себе.

Едва ли не главная сила Градовых – их обаяние. Оно не только в портретных описаниях, в том восторженном, иногда слишком выпрессованном тоне, в каком отзывается о них повествователь. Оно еще и в том, что герои эти постоянно ошибаются, нет ни одного, кто бы изначально получил авторскую индульгенцию на все последующие поступки и действия. Аксеновские персонажи непосредственны и непоседливы, таков даже страшный, по сути, убийца Борис IV. Но нигде и никогда не судит их повествователь, ибо живут они по-людски, без всякой «основополагающей», включая даже Цецилию Розенблюм. Она хоть и говорит всю жизнь про некие великие идеи и классовые интересы, живет только эмоциями и своим добрым, не подвластным Марксу сердцем.

Интимные откровения говорят о том, что роман-эпопея, а перед нами именно классический для социалистического реализма жанр – вместе со своим героем вновь обретает плоть. Герой Аксенова любопытен, жизнелюбив и жизнеспособен. У Аксенова нет сексуальной агрессии, но есть нормальные люди, живущие плотской жизнью, и называет их в свойственных этой сфере названиях.

В хроникальных вставках писатель демонстративно ориентируется на недоступные прежде обывателю источники информации. Старая «Правда» порой столь же недоступна, как и «Тайме». Аксеновская история СССР – не

по «Краткому курсу» сталинских времен, но по краткому курсу «Огонька» времен Коротича. Конечно, всем эти факты известны, но писатель так ввел их в рассказ о милых, чудных, благородных героях, чтоб это еще было и интересно. Отрицательные персонажи всегда удаются легче, а вот чтобы запомнились те, с которыми связаны лучшие представления о человеческой природе, доступно только настоящему мастеру. Кто не знает об операции, убившей Фрунзе, но Аксенов смог показать ее глазами врача, у которого не хватило сил устоять перед напором чекистов и подтвердить ее ненужность [98, с. 30].

Роковые браки с иностранцами – тема, известная еще с «Варшавской мелодии», но мать, подписавшая «договор» с КГБ, уехавшая в Америку и навсегда оставшаяся без своего сына, мать, чьи знакомые тайком, ночью передают этому сыну посылки, и сын, проклиная ее, ибо теперь перед ним, вышколенным убивать диверсантом закрыты престижные вузы, – все-таки новый разворот [98, с. 32].

Для кого сейчас будет откровение бериевское сладострастие, но, чтобы сделать вчерашнюю журналистскую сенсацию фактом высокой литературы, писатель вводит в роман самого себя, юного провинциала Васю из Казани, и именно его девушку увозят в черном бронированном лимузине прямо с места свидания.

Панорама событий саги разворачивается с 1925 по 1953 год. Наша литература уже прошла и через культ личности, и через «культ личности наоборот», а вот показать Сталина «физиологического» – стареющего человека, страдающего различными болезнями, Аксенов решил именно в связи со своими героями, с семьей Градовых. Сага о Градовых не могла сложиться, ибо сила человеческих натур сказывалась не в семейных коллизиях и перипетиях, а вне семьи, на московских, советских пространствах. Потому-то московский профессор Градов не умирает в начале саги, а проходит через весь роман, до последней его сцены.

Трилогия Аксенова – это именно *московская сага*. Москва присутствует в его трилогии как величественный и молчаливый свидетель преступлений и подвигов, будничных хлопот и праздничного торжества. Праздничность, столь присущая героям прежних аксеновских книг, окрашивает даже самые тягостные страницы их жизни. Сцены застолий и пиршеств, наполненные десятками колоритнейших персонажей, где дети авторского воображения встречаются с реально жившими людьми – Осипом Мандельштамом и Тицианом Табидзе, Паоло Яшвили и Любовью Орловой, Василием Сталиным и Ильей Эренбургом, создают панорамный исторический фон.

В «Саге» царит некая высшая (авторская, разумеется) справедливость, когда любой поступок, противный чести того или иного героя, непременно влечет за собой возмездие. Трагическое не вписывается в эстетику Аксенова, зловещие злодеи снижаются физиологичными описаниями. Лубянские застенки становятся расплатой для профессора Бориса Градова за его молчаливое согласие на убийство Фрунзе, для его сына Никиты – за участие в кронштадтских событиях, смерть молодого генерала Нугзара Ламадзе – расплатой за его сводничество для Лаврентия Бери. Для героев истина – не в прощении, «око за око» – вот их жизненный принцип.

Трагическая эпоха в романе получила поэтичное и гармоничное воплощение. Сага поэтична благодаря включениям «антрактов», чудных рассказов о животных и растениях – новых ипостасях людских душ в их посмертных реинкорнациях. Никого не забыл писатель в своей трилогии, ни одного героя не оставил без сюжетного разрешения. Аксенов вполне четко и естественно завершил сагу.

Почти идиллическая финальная картина, когда престарелый патриарх, читая «Войну и мир» в окружении многочисленного семейства, незаметно уходит в мир иной, окрашена и своеобразным аксеновским юмором. Последним взором старый доктор видит жука-рогача, в которого воплотился... Сталин. Причем вождь народов ничего не помнил и ничего не понимал. Рогач ползет куда-то в сверкающей траве, движется неведомо куда.

И так же неосознанно, подчинено некоей высшей силе движение аксеновских героев. Историю творят, похоже, хочет сказать писатель, не Сталин или Гитлер, не генерал Эйзенхауэр или Риббентроп, не Берия или полковник Тэлавер, а бесчисленные эки и иные «скромные герои наших дней», простые советские граждане вроде художника Сандро или одержимой марксизмом Цецилии, бабушки Мэри или многострадального прозревшего Кирилла. Их антагонисты, все эти гнусные даже видом гебисты – и те не в силах повлиять на ход истории. Вот и гений, всех времен и народов после смерти, превратился в красавца-рогача, ползет себе в травке. Рассеялось дьявольское наваждение дела врачей, смысла волна злодея Берию и его клеветов. Все проходит, а Россия остается.

Таким образом, очевидно, что жанр семейной хроники в трилогии В. П. Аксенова (при сохранении ключевых особенностей семейной хроники) расширяется и обретает черты семейной саги, главная из которых – историзм. Хроника семьи, жизни героев охватывает фактически полстолетия, причем фоном истории рода Градовых становятся исторические события, поворотные для отечественной истории.

2.3. Традиции семейного романа в отечественной прозе

1990-х – начала 2000-х гг.

Очевидно обострение писательского (и читательского) интереса к «семейным» романам в последние десятилетия. Так, произведения современных писателей – «Московская сага» В. П. Аксенова, «Медея и ее дети» и «Лестница Якова» Л. Е. Улицкой, «Тихие омуты» вологодской писательницы А. Б. Медведской, «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» О. А. Славниковой, «Сага о бедных Гольдманах» Е. Колиной и многие другие – вызывают интерес у читателей и критиков, причем, очевидно расширение романного пространства «семейных» повествований за счет эпичности изображения, обращения к теме генеалогии, широкому

охвату событий. При этом подчеркнем, что глубокие перемены, произошедшие в последние десятилетия в политической и социокультурной сферах России определили необходимость переосмысления духовных и нравственных ценностей в сознании личности, что, разумеется, нашло отражение в трансформации темы рода, семьи в творчестве современных российских прозаиков. И дело здесь не только в причинах сугубо имманентного, литературного свойства, когда, с одной стороны, очевидно общее тяготение сегодняшней русской прозы к малым жанровым формам, в рамки которых невозможно «вписать» историю нескольких поколений, а с другой – расширение потока массовой литературы с ее «коммерческой» установкой и «развлекательными» задачами, естественно, не предполагающими решения аксиологических проблем. Причины обращения современных прозаиков не столько к осмыслению связи поколений, родовой памяти, но чаще – к теме деструкции рода и семьи отчасти обусловлены и социокультурными факторами. Во-первых, изменением гендерных ролей в социуме, когда женщина в современном мире вопреки архаическим представлениям о мужчине-охотнике, основателе рода, создателе семьи, вынужденно принимают эту функцию на себя. Во-вторых, общей ситуацией распада традиционной «семьи» в современном социуме, вызванной не только семейным дисбалансом как результатом бесконечных войн и революций, но и толерантностью в отношении «альтернативных» форм семьи (вплоть до их легализации) – неполные семьи, «серийная моногамия», разделение биологического и социального отцовства.

Соответственно, проза последних двух десятилетий ознаменована изображением не только семейного единения, как, например, в «Московской саге» В. Аксенова, но и демонстрацией распада родовых и семейных связей (проза Л. Улицкой, О. Славниковой), а нередко – и вырождения рода, в том числе, в литературе массовой – достаточно вспомнить семейные саги А. Медведской («Тихие омуты»), Г. Ряжского («Дети Ванюхина»),

Д. Вересова («Ленинградская сага», «Семейный альбом», «Черный ворон») и др.

Весьма примечателен в свете заявленной проблематики роман С. Шаргунова «1993. Семейный портрет на фоне горящего дома». По словам писателя З. Прилепина, С. Шаргунову «...удалось вернуть в литературу простого человека» [118, с. 2], «... ведь сегодня и в книгах, и кино действуют другие люди – мерчендайзеры, журналисты, политтехнологи... Существуют только те, кто концентрирует и продает воздух. И совсем исчезли рабочие, крестьяне...» [118, с. 2]. Сам С. Шаргунов говорит о том, что его роман – это «... в первую очередь семейный роман, история о рабочем аварийки, электрике, бывшем электронщике, и его жене, которая в той же аварийке сидит на телефоне» [14, с. 565].

Роман «1993» – попытка историко-философского романа о событиях двадцатилетней давности октября, когда в Москве схлестнулись сторонники Ельцина и Верховного Совета, президентом разогнанного и расстрелянного. Автор пишет о краткосрочной Гражданской войне в Москве. Роман «1993» рассказывает об исторических событиях октября 1993 года через историю отдельно взятой семьи, живущей в Подмосковье.

Основное повествование романа обрамляется рассказом о майских событиях 2012 года на Болотной площади, после которых герой, молодой человек Петр Брянцев, попадает в Матросскую Тишину. Далее перед читателем разворачивается основное повествование, рассказывающее о трагических событиях 1993 года. С. Шаргунов стремится показать, как влияет эпоха экономических и политических кризисов, эпоха смутного времени в истории новой России на русского человека. Герои романа: Виктор и Лена Брянцевы, их 15-летняя дочь Таня, в будущем мать Петра Брянцева, рано повзрослевшая подруга Тани Рита, случайный отец Петра Брянцева местный бандит Егор Корнев, бизнесмен Янс, рабочие аварийки – типичные герои эпохи перестройки. Главный герой романа Виктор Брянцев мечется между семьей и желанием принять участие в бурлящих вокруг него

событиях. Война идет не только на улицах Москвы, война идет и в семье Брянцевых. Политические события в Москве усиливают давний конфликт мужа и жены Брянцевых, разводят их по разные стороны баррикады: Виктор в водовороте быстро сменяющихся событий, захвативших его, становится защитником Дома Советов, призывает людей идти брать Останкино, его жена из чувства обиды и противоречия мужу, принимает сторону ельцинистов.

Герои Шаргунова – простые люди, грубоватые, любящие все земные радости, мечтающие о хорошей жизни, распивают спирт «Рояль», поют гимны на молитвенных собраниях «Белого братства», обсуждают брошюры о сыроедении и Таню Овсиенко в ее мини-юбке. «Вы представьте, до чего допился сегодня: «Рояль» водкой запил. Спирту, значит, хлебнул. Из другого стакана – хлоп, думал, вода, а там водка. Футы ну-ты... Клещ, как увидел такое дело, его стошнило» [14, с.9].

Главный герой романа Виктор Брянцев мечется между семьей и желанием принять участие в бурлящих вокруг него событиях. Война идет не только на улицах Москвы, война идет и в семье Брянцевых. Политические события в Москве усиливают давний конфликт мужа и жены Брянцевых, разводят их по разные стороны баррикады: Виктор в водовороте быстро сменяющихся событий, захвативших его, становится защитником Дома Советов, призывает людей идти брать Останкино, его жена из чувства обиды и противоречия мужу, принимает сторону ельцинистов.

Характер Виктора Брянцева формировался в послевоенные годы. Для более глубокого понимания характера героя автор рисует всю его жизнь: от рождения до смерти, рассказывает о матери-медсестре, отце, погибшем еще до рождения Виктора, отчине, о детских переживаниях, о самой важной для него проблеме бессмертия. В детском саду сторож угощал маленького Витю компотом, утверждая, что этот компот волшебный: «Ты никогда не умрешь. Это компот для бессмертия» [14, с. 29]. Компот этот Виктор полюбил на всю жизнь.

Тайна смерти и бессмертия волнует и дочь Виктора Таню, которая спрашивает: «Для чего жить, если умрем?» По мнению Виктора, бессмертие можно обрести, проявив себя. В смутные дни 1993 года, когда он вместе с другими людьми выходит на защиту Верховного Совета, Брянцев говорит: «... они бессмертие чувствуют» [14, с. 481]. Лейтмотив бессмертия получает развитие в романе: Виктор Брянцев, понимая, что личное бессмертие невозможно, ищет бессмертия уже не для себя, а для своей Родины, своего дела, которое продолжит его внук.

Герой С. Шаргунова в трагические дни девяносто третьего года стремится быть с народом. Показателен эпизод, когда Виктор, возвращаясь с женой с работы, в метро видит бомжа, которого вначале принимает за мертвого, жалеет его, говоря непонимающей жене: «Это же человек все-таки!» Или другие эпизоды, когда Виктор, протестуя против ельцинского режима, сливаясь с людской массой, идет на баррикады к Дому Советов, или вместе с защитниками Верховного Совета поет «Куба рядом».

Жена Виктора Лена говорит о муже: «Большой, да силенок не ахти» [14, с. 482]. Соседка Ида Холодец дает ему прозвище – «ватный богатырь» [14, с. 170]. Сам Виктор рассказывает о себе: «Я был электронщик высшего класса, космические приборы делал. И кто я теперь? Под землей с трубами. Червяк...» [14, с. 323]. Но в поисках бессмертия для своей страны, строя на улицах Москвы баррикады, Виктор Брянцев перестает быть «червяком», «ватным богатырем», превращаясь в защитника России.

Однако герой С. Шаргунова – человек уходящего прошлого, поэтому финал романа закономерен: Виктор, участвуя в стычке со сторонниками Ельцина, умирает от инсульта. Ему на смену приходит новый герой, герой новой России – его внук Петр Брянцев, который с детства слышал рассказы о деде, подтолкнувшие его к участию в беспорядках на Болотной площади. На митинге Петра не покидают мысли о деде, которого он никогда не знал. В объяснительной записке Петр Брянцев пишет: «Я не знал своего деда. Я никогда не видел отца. Мне жаль, что я с ними незнаком и не увижусь

никогда, не поговорю в этой жизни. Мне кажется, они жили в интересное время» [14, с. 570]. По мнению Петра, деду «повезло – участвовать в таких бурных событиях».

Но хотя Петр Брянцев и продолжает дело своего деда и, казалось бы, руководствуется теми же чувствами, это не означает, что исторические события девяносто третьего года и беспорядки на Болотной площади две тысячи двенадцатого года – это события одной величины.

Возвращаясь к роману «1993», еще раз вспомним о том, что Петр Брянцев считает, что дед жил в более интересное время, Петр словно чувствует некоторую фальшивость чувств, приведших людей на митинг. Впервые молодой Брянцев слышит разговоры о митингах в «кабаке на Никитском бульваре», куда приходит со своей девушкой Настей. Уже там он понимает, что никому из присутствующих «политика... не нужна, и для всех за столом она – просто обаятельное украшение» [14, с. 6].

Виктор и Петр Брянцевы – это два поколения одной семьи, одной страны, это герои своих эпох, в то же время их образам присущи типологические черты героя времени, сложившиеся в литературе XIX и XX веков, однако эти черты – желание защищать, сострадать, поиск своего пути и пути России – вытекают не столько из классической литературы, сколько из русского сознания, менталитета, это образ мышления, мировоззрение всего русского народа в целом. Таким образом, герой Виктор Брянцев становится метафорой старой, уходящей в прошлое советской России, тогда как образ Петра Брянцева – это символ новой страны, молодой России, родившейся тогда же, в девяносто третьем, еще до конца не окрепшей, утратившей свои корни, но ищущей свой путь. Название романа «1993» имеет подзаголовок «Семейный портрет на фоне горящего дома», где горящий дом – это образ всей России, оказавшейся на переломе эпох.

Обратимся к тому, как стилистически вырисовывает автор образы героев. В них сочетается грубость и нежность, разврат и какая-то невинность. Так образ Насти «Настя держалась уверенно, бойчила, но его тронула в ней

какая-то доверчивая беззащитность. Эта девочка почему-то ассоциировалась со стариной, венчанием... К ее облику подходили фата и свечи... Вблизи она иногда отталкивала напускной вульгарностью, но на расстоянии он ощущал ее тайную хрупкость и даже застенчивость и понимал, что это истинная суть» [14, с. 6].

Вот она девушка современная, бойкая и беззащитная, ассоциируется со стариной и венчанием, вульгарность и тайная хрупкость. Как бы даже и не из этого времени. Образ получился ярким, автор показывает, что за внешностью человека скрывается большая душа.

Сама семейная пара Виктор и Елена обычные люди, но как показано в романе семейное начало: они вместе работают, Лена на смене ухаживает за мужем, хоть и грубовато, но следит за тем, чтобы был сыт, много не утруждался и берег себя. Вот они вместе приезжают со смены домой, заходят, встречают дочь. Ее отношение к мужу выражено в следующих словах «Муж молчал. Он спал, запрокинув голову на спинку дивана.

«Одно достоинство – никогда не храпит». У других мужики храпят, у нее – нет. Просто чудо природы. Большой, сильный, мордастый, казалось бы, должен трубить и рычать, а спит как младенец» [14, с. 46]. Сравнение с младенцем не случайно, за грубостью скрывается ранимая душа. Лена и Виктор обычно работают в разные смены, чтобы отдохнуть друг от друга и последить за дочкой. В описываемый день они были оба на смене. Лида Слепухина попросила ее заменить – свадьба сына, вот Лена с Виктором и оказались вместе. Дочка одна дома. Шестнадцатый год, боязно за нее. Вот это боязнь за дочь и дает понимание того, что перед тобой семейный роман, а не политический. Концепция семьи, взаимоотношений между ее членами. Виктору и его семье посвящена вся вторая глава, где автор подробно описывает каждого его члена семьи, дает портретную характеристику и эмоциональную. Свою московскую квартиру поменяли на домик на 43-м километре по Ярославской дороге. Быт их и поработил, вечно ругаются друг с другом, иногда изменяют друг другу, дочка Таня живет своей отдельной

жизнью современного подростка, в пятнадцать лет отдается местному хулигану. Политичность этих героев тоже как бы случайна. Виктор попал в защитники Дома Советов без особого энтузиазма, и жена его скорее идя наперекор мужу, устремилась к ельцинистам, пошла на Тверскую защищать Ельцина. Насколько я помню, у Дома Советов в те октябрьские дни случайных людей было мало, туда шли осознанно: анпиловцы, националисты, державники. Тем и интересна психология простых людей, попавших в водоворот трагических событий. При всей грубости, эти и теплые моменты говорят о том, что семья все равно важнее всего.

Так же и на митинге девушка задает вопрос «Зачем тебе это, когда у нас любовь? В жизни любовь же – главное! А вокруг пусть бесятся, как хотят, – она вдруг посерьезнела» [14, с. 44]. Политика – это второстепенное, любовь и отношения важнее.

Описывая смерть у стен «Останкино», Шаргунов не боится преувеличенно драматизировать: «Это получилось как в кино, легко и просто. Стрельба прекратилась, и сразу отовсюду вокруг зазвучали стоны – разнообразные, как храпы: протяжные, сильные, скупые, тихие...».

Примечательна жанровая специфика романа «1993». Прежде всего – это семейный роман, поскольку в нем не просто повествуется о жизни семьи Брянцевых, но затрагивается история ее нескольких поколений: Виктора и его жены Лены, их дочери Тани, ее сына Петра Брянцева, который, как и его дед, не может пройти мимо проблем, терзающих его родину, не желает оставаться безучастным там, где народ высказывает свое мнение о ее будущем, вершит ее судьбу в прямом смысле. Помимо того, что в центре внимания автора оказывается не отдельный персонаж, а целая семья, несколько ее поколений, а также их друзья, знакомые, целое множество персонажей, участвующих в создании портрета эпохи, существенной оказывается и бытовая составляющая. Это и неудавшийся брак Виктора и Лены, и их тщетные попытки как-то наладить супружеские отношения, и бытовые детали, в общей совокупности предельно точно характеризующие и

отражающие жизнь человека перестроечного времени, который «вырос» из мерок советской и постсоветской действительности, захотел другой, иной жизни. С одной стороны, красный пионерский галстук, над которым насмеются Таня и Рита, но еще продолжают его носить, с другой, – «Пугачиха», Титомир, Ветлицкая и прочие лица «новой эстрады», мечты о богатых иностранцах, останавливающихся в «Сказке», «помада из Америки» и т. д. Это бытовая, культурная, духовная «сумятица», «неразбериха» очень точно характеризует эпоху «гражданской войны» в России 1993 года.

Некоторые события из жизни семьи Брянцевых переданы очень последовательно, скрупулезно, «поминутно», поскольку они касаются тех страшных для страны и ее народа дней, в которые решалась судьба целого государства. Поэтому важной в повествовании оказывается его хроникальность. Таким образом, «1993» – это роман-семейная хроника.

Однако поставивший себе целью показать не просто жизнь семьи, но историю страны на примере одного семейства, С. Шаргунов понимал, что жанр «семейной хроники» необычайно узок для такой масштабной идеи. Поэтому он сознательно раздвигает его границы, создает более сложную, синкретичную жанровую формацию, накладывая на жизнь семьи огромный слой реальных исторических событий, помещая ее в этот реальный исторический контекст, превращая семейную хронику в хронику семейно-историческую. Основой, с помощью которой Шаргунов механические соединяет снайперов на крыше гостиницы «Украина», депортированного рижского омовца Парфенова и безумный день рождения убитого в сентябре 1993-го банкира Ильи Медкова в ресторане отеля «Метрополь», служит летопись повседневной жизни семейства Брянцевых.

И постепенно события семейные действительно оттесняют на периферию повествования события исторические.

«Сосед-школьник Федька, шепчущий дочке Тане Брянцевой под соснами, что «в Москве война будет», становится важнее Льва Пономарева, выстраивающего баррикады у Моссовета, и Виктора Анпилова,

агитирующего за Верховный Совет. У родителей романтики поменьше – единственная сцена нахлынувшей на супругов нежности происходит в сентябрьском лесу, когда Виктор «резким движением потянул на ней тренировочные штаны вместе с трусами, обнажил по бедра, приподнял ее и новым движением спустил их до колен» [14, с. 45].

На тринадцатом году брака центром семейной жизни Брянцевых становится одутловатое лицо президента РФ в телевизоре и программа «Парламентский час» на телеканале «Россия»: «Хасбулатов с Ельциным грызутся. А депутаты! Ну и рожи!» [14, с. 189]. Семья, а не площадь перед Белым домом превращается в поле боя, на котором герои Шаргунова, маленькие люди с маленькими страстями, ежедневно подвергаются пыткам, страдают «от утомленности совместной жизнью»: вместе не жизнь, а порознь – непонятно как.

Герои вырисованы без прикрас, лишней напыщенности и лощености, они такие какие есть, простые обычные люди. В семейном романе «1993» используется хронотоп, повествование идет от первого лица, есть пространственные авторские отступления, внутренние монологи и диалоги, выражение прямых идей писателя от лица героев романа.

По словам писателя З. Прилепина, С. Шаргунову «...удалось вернуть в литературу простого человека», «... ведь сегодня и в книгах, и кино действуют другие люди – мерчендайзеры, журналисты, политтехнологи... Существуют только те, кто концентрирует и продает воздух. И совсем исчезли рабочие, крестьяне...» [118, с. 2]. Сам С. Шаргунов говорит о том, что его роман – это «в первую очередь семейный роман, история о рабочем аварийки, электрике, бывшем электронщике, и его жене, которая в той же аварийке сидит на телефоне» [118, с. 2].

Главные герои романа типичные герои эпохи перестройки: Виктор и Лена Брянцевы, их 15-летняя дочь Таня, в будущем мать Петра Брянцева, рано повзрослевшая подруга Тани Рита, случайный отец Петра Брянцева местный бандит Егор Корнев, бизнесмен Янс, рабочие аварийной службы.

Виктор Брянцев, электронщик, в прошлом подающий надежды молодой ученый. Полжизни провозился под землей, ремонтируя ржавые трубы («Червяк!...»). Его жена Лена – обывательница, голосовала за Ельцина, замуж вышла порченная, «пробитый билетик». Перестройка ее обошла стороной. В 1991-м Виктор наобум проголосовал за Тулеева: «У меня на флоте дружбан был Аман». А в 1993-м вдруг понял: от власти зависит, хорошо живет человек или нет; и теперь «урод несчастный орет, убивать зовет, глаза выпучил» [14, с. 122]. В этом романе Сергей Шаргунов пошел не по пути Проханова или Лимонова, описывающих Ельцина так, как описывал Наполеона Лев Толстой в романе «Война и мир», или как описывал «бесов» Федор Достоевский. Но скорее по пути Владимира Маканина, решившего отразить этот яркий трагический эпизод в истории России, и для этого поместившего пару страстных любовников, занимающихся любовной игрой прямо в здании Дома Советов в моменты его обстрела танками.

Как и положено, для создания драматического конфликта автор разводит своих героев (как Алексей Толстой в трилогии «Хождение по мукам») по разные стороны баррикад. Но это явно не политическое противостояние ярких личностей. Шаргунов взял в герои простых людей, простую семью, особо не озабоченную никакой политикой. Видно, что роман написан в наше безыдейное время и особо не заидеологизированным человеком. Либералы поддержали этот роман именно за его «литературность». Мол, «литература победила идеологию – ключевой сюжет недавней истории покинул, наконец, посредством Шаргунова-сталкера, походные лагеря патриотов и либералов и переместился «на тот большак, на перекресток»...» [118, с. 2].

Их радует, что роман написан не по-прохановски, а по-маканински, то есть без своей позиции, без своей партийности. «Писателям поколения Шаргунова: Захару Прилепину, Роману Сенчину, Герману Садулаеву, Михаилу Елизарову еще предстоит понять, что вся великая мировая и русская литература – идеологична» [64].

Захар Прилепин указал, что благодаря Сергею Шаргунову в русской современной литературе появился семейный роман, также Сергею удалось вернуть в литературу простого человека. «Ведь сегодня и в книгах, и в кино действуют другие люди – мерчендайзеры, журналисты, политтехнологи... Существуют только те, кто концентрирует и продает воздух. И совсем исчезли рабочие, крестьяне... Тех, кто живет какой-то реальной жизнью, в природе просто нет». Сам Шаргунов добавил: «Это не политическая книга, не сборник листовок. Это в первую очередь семейный роман, история о рабочем аварийки, электрике, бывшем электронщике и о его жене, которая в той же аварийке сидит на телефоне. О любви и нелюбви в семье, о семейной драме. И то, что они оказываются по разные стороны баррикад, – продолжение семейного разлада. Я написал семейный портрет на фоне горящего дома, но, одновременно, – и роман исторический. Я постарался рассказать частную историю той небольшой гражданской войны, которая практически не освещена в литературе» [14, с.2].

Октябрь 1993 года – как финал неудавшейся жизни. Может, в этом и заключается главная правда романа Шаргунова?! Ибо это и был финал неудавшейся жизни всей страны, всей нации, всех людей. Расстреляв парламент, нельзя было на другой день начинать строить демократический рай. Так было и в октябре 1917 года, так было и в октябре 1993 года.

Сергей Шаргунов признает: «В романе муж и жена вдруг оказываются по разные стороны баррикад. Но... это тоже по большому счету повод для выяснения отношений между собой... Я постарался провести исследование событий 93-го года, покадрово, посекундно показать, что происходило. Конечно, мне пригодился репортерский опыт: чтобы описать аварийку, спуститься в подземелье, увидеть, как взламывают бетонный короб с трубой. С другой стороны, важен опыт в понимании происходившего в 93-м году, – работа с архивами, например...» [14].

Нельзя сказать, что «черный октябрь» остался незамеченным в литературе: стихи Татьяны Глушковой, Юрия Кузнецова, проза Проханова и

Лимонова, Бородина и Полякова, Маканина и Личутина, Сергея Алексеева и Сергея Есина... Но это всё на сто процентов описано с позиций защитников Дома Советов. От ельцинистов за все эти годы не прозвучало ни единого яркого художественного слова. И получилось, что Сергей Шаргунов в своем романе впервые, показывая противостояние защитников Ельцина и защитников парламента, пробует раскрыть правду ельцинистов, объяснить их мотивации.

Ведь, как считает Шаргунов, на Болотной встретились и те, кто двадцать лет назад защищал Дом Советов, и те, кто защищал тогда Ельцина. Сергей удачно закольцовывает роман эпизодами из нашего времени, когда внук Виктора Брянцева, сын его дочки Тани, Петр Брянцев уже на Болотной площади борется с омоновцами. И его протестная энергия поддерживается памятью о погибшем на баррикадах Дома Советов деде.

Приходит понимание того, что, несмотря на гибель мужа в октябре 1993 года, вся семейная жизнь Брянцевых укрупняется и становится значимее от их, пусть и неожиданного вторжения в идеологию. Случись этот инсульт 40-летнего Виктора Брянцева или во время очередного скандала с женой, или во время очередной крупной пьянки, и говорить-то было бы не о чем.

Пустая, порожняя неудавшаяся жизнь, которую преобразил в нечто значимое трагический октябрь 1993-го. История неудачников, как и миллионы других семей, поглощенных и раздавленных Перестройкой, благодаря их участию в защите Дома Советов становится частью истории нашего государства. По словам Виктора Брянцева, защитники Дома Советов правы уже потому, что «они бессмертие чувствуют...» [14].

Вряд ли события октября 1993 года сейчас или в будущем будут переоценены. История довольно быстро признала всю правду защитников первого независимого российского парламента, при молчаливом согласии даже тех, кто стрелял по Дому Советов.

Осознанно выбрав позицию «над схваткой», Сергей Шаргунов явно усложнил свою задачу. Думаю, будь его герой начинен идеями (патриотическими, коммунистическими, демократическими), характер его сразу же укрупнился бы. Да и его жена Елена использует аргументы либералов-ельцинистов скорее для того, чтобы насолить своему мужу. Так, воюя друг с другом, они и попадают в крутую политику. Виктор, замотанный тяжелой работой, издерганный истеричной семейной жизнью, налетев на баррикады Дома Советов, гибнет там не от пули снайперов, не от танковых залпов, а от инсульта.

Интересен жанр романа «1993» С. А. Шаргунова. Прежде всего – это семейный роман, поскольку в нем не просто повествуется о жизни семьи Брянцевых, но затрагивается история ее нескольких поколений: Виктора и его жены Лены, их дочери Тани, ее сына Петра Брянцева, который, как и его дед, не может пройти мимо проблем, терзающих его родину, не желает оставаться безучастным там, где народ высказывает свое мнение о ее будущем, вершит ее судьбу в прямом смысле. Помимо того, что в центре внимания автора оказывается не отдельный персонаж, а целая семья, несколько ее поколений, а также их друзья, знакомые, целое множество персонажей, участвующих в создании портрета эпохи, существенной оказывается и бытовая составляющая. Это и неудавшийся брак Виктора и Лены, и их тщетные попытки как-то наладить супружеские отношения, и бытовые детали, в общей совокупности предельно точно характеризующие и отражающие жизнь человека перестроечного времени, который «вырос» из мерок советской и постсоветской действительности, захотел другой, иной жизни. С одной стороны, красный пионерский галстук, над которым насмехаются Таня и Рита, но еще продолжают его носить, с другой, – «Пугачиха», Титомир, Ветлицкая и прочие лица «новой эстрады», мечты о богатых иностранцах, останавливающихся в «Сказке», «помада из Америки» и т. д. Это бытовая, культурная, духовная «сумятица», «неразбериха» очень точно характеризует эпоху «гражданской войны» в России 1993 года.

Некоторые события из жизни семьи Брянцевых переданы очень последовательно, скрупулезно, «поминутно», поскольку они касаются тех страшных для страны и ее народа дней, в которые решалась судьба целого государства. Поэтому важной в повествовании оказывается его хроникальность. Таким образом, «1993» – это роман-семейная хроника.

Однако поставивший себе целью показать не просто жизнь семьи, но историю страны на примере одного семейства, С. Шаргунов понимал, что жанр «семейной хроники» необычайно узок для такой масштабной идеи. Поэтому он сознательно раздвигает его границы, создает более сложную, синкретичную жанровую формацию, накладывая на жизнь семьи огромный слой реальных исторических событий, помещая ее в этот реальный исторический контекст, превращая семейную хронику в хронику семейно-историческую.

Итак, стилистическое своеобразие романа С. Шаргунова «1993» определяется общими установками автора и ориентацией его письма на преимущественно «неореалистическое» изображение действительности, для которого характерны подчеркнуто объективный тон повествования, фактологичность и хроникальность (обуславливающие и отчасти объясняющие многогеройность произведения, запутанность сюжета), сосредоточенность на социальной действительности и социально-политический критицизм, поиски положительного героя, предельно простой, лаконичный язык (с обилием метонимий, позволяющих избежать лексической избыточности), практически лишенный авторской оценочности, тяготеющий к максимальной размеренности, которые достигаются частым использованием приема синтаксического параллелизма. Примечателен жанровый синкретизм романа: это синтез семейно-исторической хроники с элементами политического, производственного и городского романа. Именно такая сложная жанровая формация отвечала магистральной задаче: изучая и анализируя социальную действительность современной России и России 1990-х, осмыслить пути социальных преобразований сегодня и определить

истинные истоки тех кровавых революций, которые ей пришлось пережить в прошлом столетии.

Примечательно, что рубеж XX-XXI вв. отмечен всплеском произведений, в которых бы изображалась история той или иной семьи, рода, история нескольких поколений. Так, большая семейная сага «Тихие омуты» А. Б. Медведской охватывает период в 100 лет. В ней автор рассказала о семье родителей и о собственной семье. Антонина Бернардовна прошла через голод 30-х гг. в Белоруссии, войну, немецкий концлагерь, фильтрационный советский лагерь. Войну она встретила в Бресте, где оказалась на гастролях с мужем и маленькой дочерью. Она пишет, как прошла войну с ребенком и мужем-актером; сумела не только выжить, но и спасти свою семью, даже организовала побег из концлагеря с мужем, дочерью и двумя актерами. «Тихие омуты» в этом отношении вполне сопоставимы с аксеновской «Московской сагой»: здесь, сохраняя черты, свойственные семейной хронике начала века, жанр приобретает одну из главнейших черт, свойственных современному жанру семейной хроники – историзм. Хроника семьи, жизни героев строго ограничены рамками современных автору событий. В этом принципиальное отличие и новаторство жанра семейного романа конца XX века.

Нельзя не отметить обращение к «семейной» теме и семейному роману представителями массовой литературы. Так, русские семейные хроники зачастую объединяются под обложкой определенной серии. Одна из них – серия «Семейные тайны», в которой вышли книги Стеллы Чирковой. «Два берега» – это первая книга из этой серии, посвященная жизни обычных людей, которые хотят простого семейного счастья. В центре сюжета большая семья Артемьевых. В характерах и судьбах героев многие могут увидеть себя, своих знакомых, друзей, родственников.

Еще одна семейная серия – «Русская семейная сага». В ней опубликованы пять книг Елены Арсеньевой. Елена Арсеньева (настоящее имя – Елена Арсеньевна Грушко) – нижегородская писательница, автор более

60 авантюрных, любовных, исторических, детективных романов и сборников новелл. Она – профессиональный филолог, сценарист. До того, как целиком посвятить себя писательскому труду, занималась журналистикой, издательской деятельностью. Глобальные события XX столетия в книгах серии «Русская семейная сага» происходят на фоне истории семейного клана. Начало века. Тихий город Энск на Волге. В дружной семье адвоката Константина Русанова совсем не так тихо и спокойно, как полагают окружающие. Вот-вот будет раскрыта тайна, которую уважаемый господин тщательно скрывал: сбежавшая от него жена жива, а не умерла, как он всю жизнь уверял детей и общество. Фоном для семейной истории становятся события Первой Мировой войны, когда в августе 1914 года жизнь героев изменится, судьбы многих персонажей переплетутся. Очевидно, что в рамках массовой словесности семейный роман обретает элементы романа «сенсационного» и отчасти – детективного, что вполне соответствует горизонту читательских ожиданий и общей установкой масскульта.

Главой семьи в православии всегда признавался муж. В русской литературе есть произведения с сильным мужским началом, но их мало. Несмотря на то, что русский мужчина – богатырь, воин и победитель, он не силен в роли отца. Вся история XX века – бесконечные революции и войны, на которых погибали лучшие сыны Отечества. Семейный дисбаланс становится определяющим в судьбе страны, так много воевавшей, поэтому, «безотцовская» семья – частое явление. Исчезает и древнее представление мужчины о себе как об «охотнике» – создателе семьи. Таким образом, нарушилась необходимость быть завоевателем женского сердца, основателем семьи. Эту роль взяли на себя женщины. Они практически стали женщинами-охотницами, они воюют за мужчину или создают неполные семьи. В литературе XX века друг на друга похожи не только счастливые, но и несчастливые семьи (Д. А. Гранин «Картина», О. Н. Михайлов «Час разлуки», В. В. Липатов «Игорь Саввович» и др.). В 1989 г. в «Новом мире» (№ 11) вышла повесть главного редактора журнала С. П. Залыгина

«Незабудка». Примечательно, что и у А. Б. Медведской, о которой говорилось выше, и у С. П. Залыгина эти цветы символически связаны с памятью, с забвением людей, пропавших в концлагерях. Героиня Залыгина, мечтавшая о семье, вышла замуж за бывшего дворянина, человека, лишенного гражданских прав. Она, по сути дела, спасла его. Казалось, у него появились перспективы. Но начались репрессии, его арестовали. Во имя спасения будущего ребенка молодая женщина отреклась от мужа и постаралась забыть все, что было связано с этой трагедией.

Совершенно противоположным произведением, описывающим образцовые семейные отношения, стала книга петрозаводского профессора И. П. Лупановой «Минувшее проходит предо мною». Прозаик передает атмосферу по-настоящему интеллигентной семьи – достойных семейных отношений, основанных на уважении друг к другу, терпимости, сердечности. Книга посвящена родителям автора, весьма известным в Карелии, семейный союз которых изображен как идеал внутрисемейных и человеческих отношений.

В серийных «семейных сагах» последних лет, как справедливо указывает О.Ю. Осьмухина, «многие герои утрачивают связи с родом, своими корнями, равно как и смысл аксиологических составляющих категорий «рода», «родства» – *семьи и дома*» [104, с.168]. Так, в романе Д. Вересова «Черный ворон» главная героиня Татьяна Захаржевская фактически порывает с семьей, обретая иные, более значимые связи, нежели генетическое, кровное родство. Однако разрыв этот происходит прежде всего с семьей «малой», когда Татьяна оставляет мужа и дочь. Родовые связи Захаржевская не нарушает: вступив в брак, она не меняет фамилию и формально остается причастной к роду Захаржевских; а кроме того, зная миф о родовой истории, она вполне соответствует статусу наследницы и продолжательницы рода потомственных шотландских ведьм. Другая героиня – Татьяна Ларина (Чернова), напротив, по рождению лишена дома и семьи, не знает своего отца, корней, оттого и получает при рождении фамилию Приблудова;

дальнейшая ее жизнь – это смена квартир, переезды, многочисленные любовные отношения, в которых она пытается обрести то главное, чего была лишена, – семью. Заметим, что понятие рода в «Черном вороне» заметно трансформируется – оно расширяется не только через супружество, но, во-первых, за счет введения параллельного сюжета появления сводных детей (в финале «Черного ворона» сводные сестры Захаржевская и Ларина, чьи жизненные пути, периодически пересекаясь, развиваются параллельно, обретают друг друга). Во-вторых, за счет мотива «мнимого отцовства»: профессор Захаржевский остается в неведении относительно того, что его отцовство лишь социальное, но не биологическое, из двух детей лишь Никита его настоящий сын. В-третьих, через мотив «серийной моногамии» и воспитания «чужих» детей: так, Таня Приблудова на протяжении жизни проходит несколько семей, став в первом замужестве Лариной, во втором – Черновой, и воспитывает «не свою» дочь Нюточку, дочь «кровной» сестры Захаржевской. Род Захаржевских, формально ширящийся за счет новых браков, появления детей, не сохраняется как единое целое – после смерти старшего поколения (Анны Давыдовны, профессора Захаржевского) общность нравственных ориентиров и традиций постепенно утрачивается и замещается ценностными ориентирами, специфическим укладом семей «кровных» сестер, этот род продолжающих. В этом отношении с «Черным вороном» вполне сопоставима семейная сага «Семейный альбом» Д. Вересова, также повествующая о родовых хитросплетениях нескольких семей.

Весьма примечательно тема рода реализуется в романе Г. Рязского «Дети Ванюхина»: одни герои (Шурик Ванюхин) исключаются из родовой истории, другие (Нина Михеичева, близнецы Макс Ванюхин и Иван Лурье), напротив, обретают «подлинное» родство «не по крови», осознают себя частью «чужой» семьи, где родовые связи преодолеваются в пользу связей духовных. Мотив вырождения, распада глубинных родовых отношений в романе связан прежде всего с образом Шурика Ванюхина: вступив в

«большую» жизнь ценой не просто преступления, но подлинного греха (убийство в храме родного деда и кража старинной иконы), герой легко порывает со своими корнями, что ознаменовано его переездом из деревни в Москву. Вся жизнь Шурика (Ванюхи) – от торговли краденым, нежелания «зарабатывать честно» до отказа принять собственного больного ребенка («Я не хочу, чтобы паралитик, даже если выживет, мою фамилию носил <...>. У нас в роду никогда инвалидных рахитов не было. И шизиков тоже») и создания финансовой империи «Мамонт» – противоречит его родовой истории. Символична, на наш взгляд, гибель Шурика в финале романа: его преступная жизнь, неблагоприятные поступки не позволяют ему в этическом смысле принадлежать к «роду Ванюхиных», соответствовать статусу его продолжателя, а потому герой погибает именно в родительском доме, который сгорает дотла. Мало того, постепенное вырождение рода Ванюхиных (чередa смертей, рождение физически и умственно «неполноценных» детей, отказ Нины от одного из близнецов сразу после рождения и т.д.) обусловлено введением мотива «родового проклятия». Инцестуальные браки Шурика и Нины, Ивана и Милочки, кровосмесительные отношения Шурика и Милочки, ведущие к трагедии в семьях их потомков, становятся воплощением эзотерического понимания «рода» как угрожающей силы, карающей целые поколения за совершенный когда-то грех: «То, что Петр Лысаков обнаружил в обгоревшей коробке, перевернуло его наперекосяк настолько, что места он себе не мог найти <...>. “Выходит, – сообразил Петюха, – и Ниночка и Ванюха одного деда внуки получают и друг другу родней приходятся через Михея. <...> так, стало быть, Ванюха деда родного убил, дедушке своему иконой той с человечками голову проломил. <...> Слава Богу, – подумал Лысаков, – что сынок Нинин, Максим, нормальный парень получился. А то, говорят, родственникам детей делать не дозволено – уроды у них получают или просто больные...”».

В заключении главы сделаем некоторые предварительные выводы относительно специфики развития жанра семейного романа в русской литературе XX столетия.

Сложившись в литературе европейской, в русскую словесность, в силу ряда причин, семейный роман пришел достаточно поздно. Однако, развиваясь на протяжении практически двух столетий, с каждой новой эпохой в отечественной литературе семейный роман претерпевал изменения, отличаясь по своим жанровым особенностям, проблематике, форме.

Необходимо подчеркнуть, что жанр семейного романа в русской литературе второй половины XX–начала XXI вв. продолжает развиваться, наследуя специфические жанровые свойства классического семейного романа: исповедальность, отсутствие «героизации», хроникальность и привязанность к одному месту действия и развития сюжета. Следует отметить в качестве жанрообразующего элемента в рамках семейного романа присутствие образа дома, семейного очага. «Мысль семейная» по-разному представлена у каждого из авторов, но доминирующими чертами остаются изображение истории семьи, семейного быта, нравов, демонстрация через частное и автобиографическое в жизни одной семьи закономерного и типического в жизни всего общества или целого поколения.

Очевидно, таким образом, что тема рода актуализируется в прозе конца XX столетия – от «серьезной» литературы до литературы массовой, все чаще локализуясь в «семейных» историях как «малых» формах истории родовой. При этом понятие «род» подразумевает и традиционные ценности (важность генетической памяти, дома, семьи, продолжения рода, ответственности перед предками и будущими поколениями), и заметно расширяется за счет введения параллельных сюжетных линий внебрачных детей, мотивов «серийной моногамии», «мнимого отцовства». Тема вырождения рода в современной прозе чаще всего воплощается через нарушения героями моральных норм, их разрыв с корнями, прошлым, а также непосредственно связана с мотивом родового проклятия.

3. «Женский» вариант семейного романа в прозе

Л. Улицкой, О. Славниковой, Д. Рубинной, Е. Колиной

3.1 Своеобразие воплощения «семейной» темы в романах «Медея и ее дети» и «Искренне ваш Шурик»

Начиная с первых своих книг (сборники «Бедные родственники», 1994, «Сонечка», 1996) Л. Улицкая постоянно обращалась к мотивам родственных связей между людьми: опосредованно, в каждом из ее рассказов и повестей присутствовало описание внутрисемейных отношений, конфликтов поколений. Поворотным моментом в прозе писательницы – прежде всего в раскрытии темы семьи – стал роман «Медея и ее дети» (1996). Это роман о судьбах поколения, управляемого мудрой любящей женщиной.

Действие романа происходит в Крыму, в доме пожилой Медеи Синопли. Бездетная Медея собирает вокруг себя огромное количество людей: семья Синопли разъехалась по всему свету, и теперь потомки тех – представители разных национальных культур – вновь собираются в старом уютном доме.

Примечательно, что Л. Улицкая изображает не просто семью, а целый род. Подробно рассказывает его историю. Через историю одной семьи показан весь XX век с его глобальными катаклизмами. Главный тезис романа – семья, как высшая человеческая ценность. Утверждая важность и первостепенность семьи в обществе, писательница, тем не менее, акцентирует внимание на том, как нарушается понимание людьми друг друга, как теряется духовное единение между близкими родственниками. И в этом случае вполне справедливо указать на важнейшую проблему романа – проблему разрушения и распада семьи, утраты человеком, «воспитывающимся в Советском Союзе (так как именно в это время происходит действие большинства произведений Л. Улицкой), духовных и нравственных основ семейной жизни. Семья с ее традициями перестает быть ценностью для многих героев писательницы» [66, с. 169].

Оговоримся, что при общем жанровом обозначении произведения как романа семейного, в нем обнаруживаются «приметы» жития. Житийный жанр интересен Л. Улицкой, прежде всего, бытийными реалиями: человек соотносится не только с жизнью общества, но и с космическими началами. Все это находит отражение в образе романной Медеи, которая, как и герои жития, по справедливому мнению Н.А. Егоровой, «устремлена к идеалу праведничества и святости, она смиренно несет свой жизненный крест» [56, с. 334].

Семейный роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» отражает национальное и общечеловеческое в подходах к семейной теме, что, прежде всего, заключено во внутренних монологах центральной героини. Само название романа Л. Улицкой «Медея и ее дети» указывает на то, что центральной темой для автора является семья. Писательница пытается художественно осмыслить чувство принадлежности к семье, влияние этого чувства на судьбу человека, его поступки и восприятие себя и других. Для писательницы история семьи и всех ее членов чрезвычайно важна, поэтому роман содержит подробнейшую информацию не только об основных событиях в жизни героев, но и множество имен близких и дальних родственников, даты рождения, заключения браков, смерти. Эти факты не даются прямо в хронологической последовательности, а часто сообщаются в отступлениях, как бы «к слову», по мере разворачивания повествования о событиях, действие которых происходит в 1976–1977 гг.

Как говорит сама писательница в одном из интервью, «прототипом героини стала подруга моей бабушки, гречанка, живущая в Крыму, вырастившая шестерых детей и никогда не бывшая замужем. Впрочем, было, наверное, человек пять, чья кровь течет в ее жилах. Это люди начала века, которые успели дожить до советской власти. Удивительное чувство – принадлежность к семье Медеи, к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо, и они теряются в перспективе бывшего, не бывшего и будущего...» [149, с. 126].

Медея является «корнем» семьи, основой. «Семья была столь благословенно велика, что являла бы собой прекрасный объект для генетика, интересующегося распределением наследственных признаков. Генетика не нашлось, зато сама Медея, со свойственным ей стремлением все привести к порядку, к системе, от чайных ложек на столе до облаков в небе, не однажды в своей жизни забавлялась, выстраивая своих братьев и сестер в шеренгу по усилению рыжести – разумеется, в воображении, поскольку она не помнила, чтобы вся семья собиралась вместе <...>» [10, с. 112]. Конечно же, были и такие родственники, с кем Медея была похожа не только внешне, например ее племянник Георгий: «Медея и Георгий сидели в свете керосиновой лампы и радовались друг другу. У них было много общего: оба были подвижны, легки на ногу, ценили приятные мелочи и не терпели вмешательства в их внутреннюю жизнь» [10, с.121]

Медея живет в Крыму, многочисленные родственники навещают ее, начиная с апреля и заканчивая осенью. «Спустя много лет бездетная Медея собирала в своем доме в Крыму многочисленных племянников и внучатых племянников и вела над ними свое тихое научное наблюдение. Считалось, что она всех их очень любит...Она испытывала к ним живой интерес, который к старости даже усиливался. Сезонными наплывами родни Медея не тяготилась, как не тяготилась и своим осеннее-зимним одиночеством» [10, с. 9]. Так, по мере прибытия очередной родни, читатель получает новую информацию о семье в целом, вновь прибывшем герое и самой Медее.

На наш взгляд, Медея, крымская гречанка, ровесница века, становится одной из центральных фигур (почти символической). Ее вдовство длится уже более двадцати лет, и она «хранит верность образу вдовы в черных одеждах, который очень ей пришелся». Своих детей у нее нет. Облик ее необычен, аристократичен, она похожа «на ненаписанный Гойей портрет» [10, с. 32]. Она уникальна: единственная из огромной семьи Феодосийских греков продолжающая жить в родных местах, хозяйка здешних мест, известных ей как «содержимое собственного буфета». Она обладает способностями,

которые ее молодые родственники склонны даже объяснять мистически. Она очень наблюдательна. Например, у нее дар находить редкие вещи, или от нее невозможно скрыть личную жизнь. Даже ее собаку-дворняжку звали по особенному – Нюкта, как древнегреческую богиню ночи. И образ Медеи, равно как и фигуры других женщин большой семьи Синопли, уникален. И дело даже не в том, что они умелые хозяйки, привлекательные внешне совершенно «особой красотой». Они подсознательно знают, что «через понтийских мореходов получили, вероятно, каплю царской крови, почетное родство с теми царицами, всегда обращенными к зрителю в профиль, которые пряли шерсть, ткали хитоны и выделявали сыр для своих мужей, царей Итаки и Микен» [10, с. 20].

Истоки характера Медеи – в её глубочайшей нравственной интеллигентности. И не о настоящем гимназическом образовании здесь речь. Интеллигентность эту Медея впитала с самим воздухом, который — «чудесный, смолистый, древний и смуглый» – помогал ей понять нечто... В частности то, что настоящая любовь не нуждается в словах.

По-своему прожила Медея свою жизнь, и после неё стоит дом! И приезжают сюда снова и снова, в этот Посёлок, в этот дом... Зачем? Почему? А ещё всегда была вера. Вера была и в душе Медеи. Медея верила в жизнь, в силу духа человека, в то, что в жизни будет “всё, как надо”, и надо принимать жизнь такой, какая она есть» [58, с. 15]. «Какая красивая старуха из меня образовалась», – думает героиня. И невдомек Медее, что эта красота – её душевная красота, лицо “иконописное”. А почему? Потому что верила: «Всё хорошо!»

Медея чувствует красоту, она видит её во всём, и прежде всего, в той неброской жизни, которой она живёт и которая её окружает. В этом укладе Медеиной жизни есть свой особый смысл, который придаёт всему особую наполненность. Кажется, жизнь героини течёт однообразно, монотонно, завтра будет похоже на вчера. Но это не однообразие, бесцельное, бездумное, а то, что мы называем традицией дома. Её зимнее одиночество – не тоска, не

безнадёжность, не брошенность. Это неосознанное накопление чувств и сил, которые Медея отдаст летом, когда приедут все. И в летней жизни тоже свои традиции: время приезда, количество гостей, даже свой «график», по которому будут приезжать родственники. И ничуть не коробит читателя, что «лучший на свете вид открывается из Медеиногo сортира». Георгий «видел двойную цепь гор, опускающуюся довольно резко вниз, к далёкому лоскуту моря и развалинам древней крепости, различимым лишь острым глазом, да и то в ясную погоду. Он любовался этой землёй, её выветренными горами и сглаженными предгорьями...» [10, с. 146].

В Медее сохранилось мудрое, доверчивое и благодарное отношение к жизни. Она – тонкий и интеллигентный человек. Она всю жизнь проработала в поселковой больничке. С годами Медея становится сильнее, красивее, приобретает что-то неуловимо величественное. Она человек необыкновенной духовной силы и стойкости. Не утерев привитой с детства культуры, по мнению О.Н. Чистяковой, «она приобрела понимание природы, даже стала ее естественной частью» [156, с. 174]. Героине одинаково легко дается и переписка на французском языке, и чтение Священного писания, и шитье простеньких платьев, и сбор полевых и горных трав. Как и героини-праведницы, она не боится никакой работы, потому что любое ее занятие воспринимается как свободный выбор. Даже тяжелую работу она делает спокойно и внешне легко. Кажется, совсем не в тягость Медее изо дня в день ухаживать за больным, полупарализованным мужем, обстирывать чужих детей, готовить обед на десяток человек. «Пока вода согревалась на керогазе, Медея застилала свою постель, складывая подушки и одеяла в сундучок у изножия кровати, и бормотала коротенькое утреннее правило из совершенно стершихся молитвенных слов, которые, невзирая на их изношенность, неведомым образом помогали ей в том, о чем она просила: принять новый день с его трудами, огорчениями, чужими пустыми разговорами и вечерней усталостью, дожить до вечера радостно, ни на кого не гневаясь и не обижаясь. Она с детства знала за собой это неприятное качество –

обидчивость и, так давно с ней борясь, не заметила, что уже многие годы ни на кого не обижается. Только одна давняя, многолетняя обида сидела в ней глухой тенью... «Неужели и в могилу унесу?» – мимолетно подумала она» [10, с. 65].

В трактовке Л. Улицкой традиционная, архетипическая тема Матери звучит по-новому: не всегда главной оказывается кровная связь (важнейший античный мотив) [112, с. 107]. В повествовании современной российской писательницы гречанка Медея оказывается собирательницей многонациональной семьи и хранительницей дома Синопли, сохранившей традиции своего народа и "изношенный полновзвучный язык" предков. Дом Медеи стал семейным домом для многочисленных родственников – далеких и близких, родных по духу и не очень, разных по возрасту и национальности [120, с. 346]. Повествование komponуется из воспоминаний, отрывков из писем, включает рассказанные истории, диалоги.

Особая интерпретация семейной проблематики обуславливает концентрацию диалогов, по мнению Сунь Чао, в которых раскрываются межличностные отношения и монологов, отражающих внутренний мир персонажей [135, с. 185]. «Она [Медея] поковыряла землю между корнями можжевельного куста и позвала Нику. На ладони у нее лежало потемневшее кольцо с небольшим розовым кораллом.

– Находка? – восхитилась Ника.

Все знали о необыкновенном Медеином даровании. Медея покачала головой:

– Как сказать?.. Скорее потеря. Твоя мать потеряла это кольцо. Думала, что смыло море. Оказалось, здесь...

Она вложила в руку Ники простенькое колечко и подумала:

“Неужели болит? Кажется, все еще болит...”

– Когда? – коротко спросила Ника. Она догадалась, что касается края запретной темы, давней ссоры сестер.

– Летом сорок шестого – быстро ответила Медея» [10, с. 62].

Этот диалог приведен нами не случайно – это достаточно наглядный пример отражения в коммуникации героев подтекстовых конфликтов и одновременно средство характеристики главной героини, которая при всей открытости и общительности оберегает свое «Я» от чужого вторжения.

За всем этим судьбы и характеры людей, объединенных в семью Медеи. А общение с ней, как утверждает автор-повествователь, – целебно. Медея Улицкой – Мать – «постоянная величина» не только мира поселка, но и мира вообще, некое гармонизирующее начало, вечная константа человеческого существования, продолжения жизни через традицию и древнюю женскую мудрость [161, с. 184].

Для всех членов этой семьи, а для Медеи в особенности, характерно такое восприятие людей, когда человек воспринимается прежде всего через свою семейную или даже родовую принадлежность – вне родственных связей и отношений он перестает существовать как личность, личность нравственная. В романах Л. Улицкой всегда упоминается, откуда человек родом, кто его родители, как он вырос. Для любой его черты внешности, качества, или свойства характера подбирается семейная аналогия. Считается, что по наследству передаются не только генетические черты, но и свойства характера.

Писательница уделяет пристальное внимание особым знакам семьи Синопли, которые проявляются во внешнем облике: рыжие волосы и укороченный мизинец. Главным же объединяющим началом, по наблюдению И. Савкиной, становится «особое напряжение внутренней духовной жизни» [124, с. 173]. Все члены этой большой семьи – люди ищущие, готовые к переменам во всех сферах своей жизни. При этом одним из наиболее общих правил Семьи Медеи является их осознанная преемственность. В сознание членов семьи Медея – хранительница семейных правил, традиций, даже внешним своим обликом она напоминает жрицу.

Для того чтобы принадлежать к Семье Медеи не обязательно, чтобы родство было кровным, его членом можно стать и через супружество, и через

воспитание в семье. Один из способов вхождения в Семью - через детей: "женщины расходились с одними мужьями, выходили за других. Новые мужья воспитывали старых детей, рожали новых, сводные дети ходили друг другу в гости, а потом бывшие мужья приезжали сюда с новыми женами и с новыми детьми, чтобы вместе со старшими провести отпуск" [10, с. 56].

Символическое значение имеет образ дома Медеи (и здесь нельзя не согласиться с Н. Танковой) – это своеобразный аналог «пупа земли» [140, с. 147]. Как мифопоэтический символ «пуп земли» связан с мотивом родового места, местом происхождения человечества. В романе проводится мысль о существовании общей для всех прародины на берегу моря, поэтому члены семьи Синопли ежегодно возвращаются к своему историческому истоку. В гостеприимном доме преемственность поколений не нарушается даже после смерти героини. «Пуповинность» дома Медеи необходимо рассматривать не только как мифопоэтический центр, где «сходилось небо с холмами» (В. Маканин), но и в библейском контексте, как Храм Господень – религиозный и культурный центр.

Крым становится центром притяжения русских, литовских, грузинских, еврейских потомков Медеи по многим причинам. Во-первых, это необъяснимая, почти мистическая, сила притяжения в крымской земле, земле, которая зовёт и не даёт забыть о себе. Действительно, земля удивительная, «приходящая в упадок», но в то же время «удивительно щедрая и благосклонная». Но тайна кроется ещё и в том «доме», который собирал всю семью, давал силы, питал душу. Автор говорит о Медее: «Родом она была из Феодосии, вернее, из огромного, некогда стройного дома в греческой колонии, давно слившейся с феодосийской окраиной. Ко времени её рождения дом потерял изначальную стройность, разросся пристройками, террасами и верандами...» [10, с.14]. Повествователь подчёркивает: не из Феодосии, а именно из *дома* была родом героиня.

Примечательно, что писательница не даёт подробного описания дома Медеи. Известно лишь, что он «стоял в самой верхней части Посёлка, его

усадебная была ступенчатая, с террасами». В доме была «умная печурка, которая брала мало топлива, но давала много тепла». Была летняя кухня, сложенная «из дикого камня, на манер сакли, одна стена упиралась в подрытый склон холма, а низенькие, неправильной формы окна были пробиты с боков. Висячая керосиновая лампа мутным светом освещала стол...» [10, с. 36]. Всё просто: умная печурка, керогаз, белоснежные занавески на окнах, лёгкая постель... Но тепло и светло в этом доме, потому что есть в нём хозяйка, на которой и держалось всё.

Дом Медеи — не просто жилой дом с многочисленными пристройками, это дом, дающий силы, радость жизни, это колодец, из которого пьёшь, утоляя жажду (не случайно с реальной водой у Медеи туго, как и вообще в Крыму, но здесь жажда иного рода). Дом Медеи «дышит, влюбляется, страдает вместе с его жильцами, а они самые разные, но все прекрасные, красивые, умные, талантливые. Они могут совершать проступки, ошибаться, заставляя страдать других, но при этом сами страдают едва ли не сильнее <...>» [110, с. 182]

Этот дом и есть первооснова бытия, как справедливо отмечает Т.Г. Прохорова, он «настоящий дом и делает человека ЧЕЛОВЕКОМ» [117, с. 290]. Он даёт ощущение полноты жизни, не прячет от житейских бурь, а хранит свою силу и питает ею, чтобы дети потом смогли выстоять в этой жизни, не сломаться, протянуть руку помощи друг другу. В доме Медеи — тончайшая аура духовности, которая так притягивает к себе, такая аура, когда без слов «душа с душой говорит».

Нет у Медеи своих детей. Но широко её сердце, так широко, что в нём находится место каждому, всему тому, что позволяет говорить, что «дом Медеи Синопли — целый духовный мир. Что дом Медеи как бы принадлежит вечности, а принадлежащие этому дому люди — самоценны, уникальны, и в душе каждого свой сокровенный смысл» [157, с. 213].

Как к самой старшей и умудренной опытом, как к главе семейства, все относились с уважением и некоторым восхищением к самой Медее, ее дому и

правилам жизни в нем: «В доме был давно заведен старый распорядок: ужинали обыкновенно между семью и восьмью, вместе с детьми, рано укладывали их спать, а к ночи снова собирались за поздней трапезой, столь не полезной для пищеварения и приятной для души» [10, с.21]. «Медея, человек вообще молчаливый, по утрам была особенно несловоохотлива. Все это знали и вопросами ее донимали по вечерам... Это был один из обычаев дома: после захода солнца не ходить к колодцу. Из уважения к Медее и этот, и другие необъяснимые законы всеми жильцами строго соблюдались» [10, с. 32].

Внешние границы семьи открыты, дом Медеи – открытый. В нем постоянно ждут приезда гостей, даже неожиданных. Оказавшиеся по соседству люди тут же могут быть привлечены к семейному времяпрепровождению, быть принятым в Доме Медеи просто: надо принимать семейные правила. Соответственно, внутренние границы – жесткие. Это касается не только подсистемы детей (семейное правило: младших детей кормят за отдельным столом), но и индивидуальных границ, по замечанию Д. Хорчак: в семье не принято вмешиваться в личную, часто очень бурную жизнь ее членов [154, с. 68]. Дети без сомнения представляют ценность, но это не единственная ценность семьи, их не воспитывают, а скорее растят. В этом процессе могут принимать участие не только родители, но и другие родственники. Возможно, эта традиция зародилась после смерти родителей Медеи. Детей легко перекидывают из дома в дом, от одних родственников к другим, детьми не тяготятся, выращивание их не является подвигом. Складывается такое впечатление, что дети, составляют некую общность – это общие дети – дети Медеи [76, с. 277]. Они усваивают семейные правила не только от родителей, но и от других взрослых родственников. Например, Георгий, племянник Медеи и ее будущий наследник, «вовсе не ставя перед собой никаких педагогических задач, из года в год давал детям своей родни ни с чем не сравнимые уроки жизни на

земле. От него перенимали мальчики и девочки языческое и тонкое обращение с водой, с огнем, с деревом» [10, с. 148].

Одна из болезненных семейных проблем всегда проблема «отцов и детей». Медея очень точно и мудро определяет поколение детей: «Когда-то поколения считались по тридцатилетиям, теперь, я думаю, каждые десять лет они меняются. Вот эти – Катя, Артем, Шушины близнецы и Софико – очень целеустремленные. Деловые люди будут. А эта мелочь нежная, любвеобильная, у них все отношения, эмоции...» [10, с. 68].

В доме бездетной Медеи все дышит детством. Даже дверная коробка «была по бокам вся иссечена зарубками – дети метили рост» . Приезжающие в гости взрослые каждый раз будто окунаются в свое детство. Поэтому неудивительно стремление Георгия перебраться в Крым насовсем: «Как хорошо бы он жил здесь, в Крыму, если бы решился плюнуть на потерянные десять лет <...> Построил бы здесь дом...» [10, с. 69].

Отношения к детям в этой огромной семье строятся по каким-то не писаным законам. Художница из Петербурга Нора с восхищением и недоумением присматривается к ним и приходит к выводу, что они «к детям относятся несколько иначе, чем она к своей дочери. «Они слишком суровы с детьми», – думала она утром. «Они дают им слишком много свободы», – делала она вывод днем. «Они ужасно им потакают», – казалось ей вечером» . На самом же деле, Нора просто не догадывалась, что детям у них отводится только часть жизни, а не вся жизнь. Поэтому и дети в этой большой семье чувствуют себя независимыми и самостоятельными, с самого раннего детства проявляют характер.

Дети в семье Медеи представляются как особая страна со своими взаимоотношениями, своими историями, своими тайнами. Машин пятилетний сын Алик и Никина младшая дочь Лиза были почти ровесниками, любили друг друга, можно сказать, с рождения. И неслучайно Медея, наблюдая за ними, приходит к выводу, что они постоянно воспроизводят «взрослые отношения: женское кокетство, и ревность, и

петушиное удалство». Но Л. Улицкая подчеркивает, что подобное копирование характерно для всех детей в этой большой и дружной семье. Например, старший сын Георгия Артем проявляет свою гордость и отворачивается от Кати, старшей Никиной дочери, обиженный прошлогодней отставкой, совершенно им незаслуженной.

Этот пример весьма показателен: он подтверждает, что мир детства в творчестве Л. Улицкой – это мир маленьких взрослых, который является копированием жизни родителей.

Еще одно семейное правило касается отношения к властям. Оно вполне осознается: «... в нашей семье есть одна хорошая традиция – держаться подальше от властей» [10, с. 166], – говорит Ника. Вероятно, это правило возникло из опыта жизни во время революции и гражданской войны: с ранней юности Медея привыкла относиться к политическим переменам, как к смене погоды – «с готовностью все перетерпеть, зимой мерзнуть, летом потеть...», а может эта традиция долго хранилась в наследственной семейной шкатулке, а гражданская война просто дала новые примеры того, как опасно нарушать это правило. Избегать внимания властей можно, используя особенности собственного характера, как это произошло с Сандрочкой, сестрой Медеи: «ее гражданская неполноценность была установлена, и ее неискоренимое легкомыслие стало диагнозом, освобождающим ее от участия в великом деле построения... чего именно, Сандрочка не удосужилась вникать». К властям, как указывает Л. Кукин, «не принято испытывать сильные чувства любви и ненависти, в крайнем случае, отношение к ним определяется семейной историей» [74, с. 144]. Это для других Сталин – великий вождь или великий злодей. Для Медеи за ним числится давний семейный вполне житейский счет. «Задолго до революции, в Батуме, он сбил с толку тетушкиного мужа Ираклия, и тот попал в неприятнейшую историю, связанную с ограблением банка, из которой вытянула его родня, собравши большие деньги...» [10, с. 95]

Герои романа творческой волей писателя оказываются включенными в какие-то подчас им самим неведомые глобальные процессы мировой истории. На них возложена миссия соединить прошлое с настоящим, образовать единое и непреходящее историческое пространство жизни.

Семья Медеи – традиционная семья в том смысле, что в ней сохраняются семейные традиции и правила, модели поведения. Эта семья в каком-то смысле асоциальна, она не меняется от того, в каком социуме она живет, поведенческие модели в ней определяются ее внутренними законами. Она не отдает государству роль по обеспечению своей безопасности, эти функции остаются в семье, поэтому в ней должны встречаться такие монументальные фигуры, как Медея. Женщины этой семьи ощущают в себе родство с древнегреческими царицами. Медея – царственная, жреческая материнская фигура, она не отдала свое достоинство социуму, «иная над ней власть», – говорит про нее Георгий.

В подзаголовке своего произведения Л. Улицкая подчеркивает, что это «семейная хроника». Действительно, уже в этом романе происходит определенный «сдвиг» от семейного романа к семейной хронике. Хотя хроника – во-первых, описание событий в хронологической последовательности, по порядку. В романе же происходят очевидные хронотопические сдвиги: время постоянно меняется, «тасуется». Во-вторых, автор предельно внимателен к «внутренней» жизни персонажей, чьи внутренние монологи становятся неотъемлемой составляющей повествовательной структуры книги. Роман Л. Улицкой, по сути, предстает эпическим произведением, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития. Перед нами судьба героини, ее история, описание ее быта, нравов и обычаев ее семьи. Роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» явно ориентирован на семейную хронику, признаком которой является изложение исторических событий, определенной социальной среды, влияющей на судьбу народа и судьбы персонажей. Однако, в отличие от классических образцов семейной хроники,

в романе «Медея и ее дети» историческое время не является главной движущей силой сюжета.

Таким образом, роман Л. Улицкой «Медея и ее дети» – «синтетическое» жанровое образование, вбирающее в себя признаки семейного и любовного романов, жития, что свидетельствует не столько о постмодернистском стремлении к «размыванию» жанровых границ, сколько о желании писательницы подчеркнуть: история не движется сама по себе, она проходит через человеческие судьбы. Уцелеет ли человек под «напором» истории – это зависит от семьи, а семейное счастье, во многом, – от женщины.

Другим романом, соединившим в себе, равно как и «Медея и ее дети», элементы романа любовного, социального, семейного, является следующий текст писательницы – роман «Искренне ваш Шурик». Его сюжет, как справедливо отмечает О. Ю. Осьмухина, «не столько развивается, сколько пополняется новыми обстоятельно описанными женскими персонажами, играющими в романе одну и ту же роль» [99, с. 39]. Они появляются как очередной вариант тоже «скучного женского несчастья» и намечают себе Шурика как инструмент для изменения жизни к лучшему. При этом отношения с ними одни и те же, они никогда не развиваются: Шурик начинает заботиться об еще одной женщине, будучи однажды соблазненным ею, не в силах противостоять женскому началу: «В какой-то момент он задремал на несколько минут и проснулся, потому что под боком у него заворочалось что-то теплое. Она была без шубы и прижалась к его животу, как грелка. Это было приятно. Она расстегнула его куртку, залезла в ее распах и задышала горячим дыханием.

“Совсем как котенок”, – подумал Шурик. И в нем шевельнулась жалость. Но как-то слабенько. А горячие кошачьи лапки уже теребили его слабенькую жалость. Он сунул руку вниз, и в ладони оказалась крошечная женская ступня, голая, теплая. И жалость победила...» [11, с. 69].

Здесь локальная проблема взаимоотношений сына и матери, подчинение человека чувству долга и связанные с этим потери. Оттенки любви –

эгоистической материнской, бескорыстной сыновней, а также «целая галерея чувств разнообразных женщин – одиноких, несчастных, больных, часто агрессивных – к герою, который полон доброжелательности и самых лучших намерений, но никого не может сделать счастливым» [99, с. 40].

Как мы отметили, роман содержит элементы семейной хроники. Это касается не только детально описанного детства героя, но и концентрированности персонажа непосредственно в кругу семьи, откуда не позволяют ему «вырваться» мать и бабушка. Маленькому Шурику, казалось, было обеспечено свободное развитие. В их семье царила полная гармония: «И мать, и бабушка его мужскую жизнь уважали от самого его рождения. Мужская жизнь была для них загадка, даже священная тайна, и обе они ждали с нетерпением, как в один пре-красный день их Шурик станет вдруг взрослым Корном – серьёзным, надёжным, с большим твёрдым подбородком и властью над глупым окружающим миром, в котором всё постоянно ломалось, расплывалось, приходило в негодность и только мужской рукой могло быть починено, преодолено, а то и создано заново» [11, с. 29].

Шурик отвечал обеим женщинам преданной любовью, прекрасно учился в школе, а любимым занятием даже в подростковом возрасте для него было слушание бабушкиного чтения по вечерам или посещение с матерью театра: «Чуть ли не до четырнадцати лет любимым его вечерним времяпрепровождением было домашнее чтение вслух. Разумеется, читала бабушка. Читала она прекрасно, выразительно и просто, он же, лежа на диване рядом с уютной бабушкой, продремал всего Гоголя, Чехова и столь любимого Елизаветой Ивановной Толстого. А потом и Виктора Гюго, Бальзака и Флобера. Такой уж был у Елизаветы Ивановны вкус.

Мать тоже вносила свой вклад в воспитание: водила его на все хорошие спектакли и концерты, даже на редкие гастрольные – так он маленьким мальчиком видел великого Пола Скофилда в роли Гамлета, о чем, без сомнения, забыл бы, если бы Вера ему время от времени об этом не напоминала» [11, с. 38].

Однако, в отличие от Медеи, где семья, родство одухотворяют главную героиню, наполняют ее жизнь смыслом, в этом романе семейные отношения постепенно превращают Шурика в гоголевскую «мертвую душу» – человека неспособного к полноценной эмоциональной жизни [99, с. 40]. У Н.В. Гоголя каждый персонаж поэмы одержим какой-нибудь безличной деятельностью: Плюшкин одержим бережливостью, Собакевич поглощен упрочнением хозяйства, Коробочка – накопительством, то есть они приспособлены к своему делу и это пародия на призвание, на предназначение. В этом отношении, на наш взгляд, справедливым подставляется провести параллель с образом Шурика у Улицкой: Шурик тоже «предназначен» играть совершенно определенную роль в жизни женщин. Он должен был стать настоящим мужчиной: «Чтобы обеспечить достойные мужские развлечения, она заранее обзавелась в «Детском мире» деревянным ружьём, солдатиками и лошадкой на колесиках. С помощью этих незамысловатых предметов Елизавета Ивановна намеревалась оградить мальчика от горечи безотцовщины, истинные размеры которой должны были определиться спустя короткое время, и воспитать его истинным мужчиной – ответственным, способным принимать самостоятельные решения, уверенным в себе, то есть таким, каким был её покойный муж» [11, с. 19].

Как пишет Улицкая: «Чего “больше не буду”, он, разумеется, и сам не знал. Но это была его всегдашняя детская реакция: не буду делать плохого, буду хорошее, буду хорошим мальчиком, чтобы не расстраивать маму и бабушку...» [11, с. 147]. И, в конце концов, главным в жизни героя становится необходимость иметь рядом какую-нибудь женщину, у которой он сможет просить прощения. Единственной потребностью Шурика становится быть благодарным и быть «хорошим мальчиком». При этом, в отличие от персонажей романа «Медея и ее дети», где образ женщины воплощающей архетип матери, хранительницы рода, призван окружать любовью находящихся рядом, мать Шурика делает его своей собственностью, герой изначально поглощается ею. Шурик опекает свою

мать, практически как грудного младенца: «После смерти матери Вера резко постарела и одновременно ощутила себя сиротой, а поскольку сиротство есть состояние по преимуществу детское, она как будто поменялась местом с сыном-студентом, уступила ему старшинство. Все житейские проблемы, прежде решаемые не приметным образом Елизаветой Ивановной, легли теперь на Шурика, и он принял это безропотно и кротко» [11, с. 94].

Шурик так и не научился распознавать свои и чужие желания, распоряжаться своим телом и временем и даже его влечение сексуальное возникает только в связи с жалостью и чувством вины. Со временем Шурик толстеет, опускается, чем-то напоминает чеховского Ионыча. Но сходство только внешнее. По справедливо мнению А. и К. Смородиных, «судьба Ионыча ранит – мы не можем забыть, какое высокое, горячее сердце было у него в юности. Жизнь Шурика оставляет равнодушным» [132, с. 220].

Равно как и в последствие в «Казусе Кукоцкого», где каждый персонаж исторически и социально обусловлен, роман «Искренне ваш Шурик» так же включает социально-исторический компонент человеческих судеб и содержит элементы семейной саги. Прежде всего это касается женских судеб романа (оговоримся, что «женская» тема, осмысление «женской» ментальности становится также одной из определяющих в прозе писательницы, что воплощает стремление женщины-автора к самоопределению и самовыражению).

Например, Аля Тогусова появляется в жизни Шурика как женщина-злодейка, хищница. Она приехала из казахской глубинки, чтобы обосноваться в Москве, и квартиру Шурика намечает себе как добычу. Она примитивна, бесчувственна, ее изображение чаще всего карикатурно. Ее макияж сделан под трогательную японку с календаря, но она больше похожа на самурая, готового убить. Самым глубоким «художественным переживанием» ее жизни становятся витражи московской станции Новослободская, а москвичи-сокурсники кажутся ей прекрасными, как иностранцы. Однако, не смотря на пародийность облика Али, ее портрет

получает иное измерение, когда читателю рассказывается ее предыстория. За карикатурой вырастает социальная трагедия маленького человека и в сущности, трагедия страны: «Ссылных после смерти Сталина начали понемногу отпускать. Галина Ивановна могла бы вернуться в Ленинград, но там у неё никого не было. А если кто и был, то она об этом не знала. И куда ей было перебираться на новое место? С годами она и здесь хорошо устроилась: одиннадцатиметровая комната на окраине Акмолинска, у железнодорожного переезда, кровать, стол, ковёр – всё добро от мужа, да и работа уборщицы на вокзале, где было своё золотое подспорье – пустые бутылки от щедрых рук проезжающих» [11, с. 87].

Примечательно, что в романе представлены обширные галереи женских родовых портретов, и на сравнительно небольшом романном пространстве разворачивается «ландшафт» женских судеб России. Равно как и в «Медее и ее детях» и в «Казусе Кукоцкого», писательница внимательна к родословной и детству своих персонажей. Однако еще более она сосредотачивается на социально-историческом компоненте этих судеб.

Так, мать Али не помнит своих репрессированных родителей: она растет как ссыльный русский ребенок в казахском спецдетдоме, подобном тюрьме, и вырастает бездушной бездельницей. Отец Али – казах, желавший непременно русскую хозяйственную жену и русскую белокурую дочку, быстро разочаровывается в обеих: в жене – из-за безделья, в Але – из-за ее азиатской внешности. Пока отец еще не совсем ее бросил, Алю отправляли на лето к деду: «Последние два лета, пока Тогус ещё приезжал в Акмолинск более или менее регулярно, Алю отправляли к казахскому деду, который всю свою жизнь перемещался по степям между Мугоджарскими горами и Аралом, по ста-рому таинственному маршруту, соотнесённому со временем года, направлением ветра и ростом травы, вытапываемой проходящими отарами. Острая сквозная боль в животе, заскорузлое от кровавого поноса белье, вонь юр-ты, едкий дым, старшие дети – злые, некрасивые – за что-то её колотят, дразнят... Об этом Аля никогда никому не рассказывала, так же

как и её мать, Галина Ивановна, не рассказывала ей о своём детдомовском детстве...» [11, с. 86].

Зимой маленькая Аля сопровождала мать на вокзал, где та работала уборщицей: «Алю, пока она не пошла в школу, мать брала с собой на вокзал, и там, в зале ожидания, она садилась на корточки и жадно разглядывала людей, которые прибывали волнами, а потом куда-то исчезали. Сначала она бессмысленно пялилась на них и видела лишь безликое стадо вроде того овечьего, в казахской степи, но потом стала различать отдельные лица. Особенно привлекательны были русские люди – с другим выражением лиц, иначе одетые, в руках у них были не узлы и мешки, а портфели и чемоданы, а обувь у них была кожаная и блестящая, как вымытые калоши. Среди их мужского большинства иногда мелькали и женщины – не в платках и телогрейках, а в шляпах, в пальто с лисьими воротниками и в туфлях на каблуках. Они были русские, но другие, не такие, как её мать» [11, с. 87].

В конце второго класса девочка поняла, что нужно сделать, чтоб уехать в «другую жизнь». Она стала учиться: «Мать отвела её в школу, и в первые годы учёбы она ещё не усвоила никакой связи между выходящими на платформу Акмолинска особенными и счастливыми людьми и кривыми палочками, которые она нехотя выводила в тетради, но в конце второго класса её как осенило: она стала учиться страстно, яростно, и способности её – малые или большие, значения не имело – напрягались постоянно до последнего предела, и предел этот расширялся, и с каждым годом она училась всё лучше и лучше, так что перешла в десятилетку, хотя почти все девочки после седьмого класса устроились ученицами на завод или пошли в ремесленное училище» [11, с. 89].

Закончив школу с серебряной медалью, Аля еще два года напряженно работала, а затем, оставив умирающую от туберкулеза мать, уехала в Москву. Может быть, она была в Шурика влюблена, но «все эти романтические эмоции и в сравнение не шли с тем высоким напряжением, которое рождалось из суммы решаемых задач: высшее образование в сочетании с

Шуриком и принадлежавшей ему по праву столицей. Аля чувствовала себя одновременно и зверем, выслеживающим свою добычу, и охотником, встретившим редкую дичь, какая попадает раз в жизни, если повезёт...» [11, с. 136].

Поскольку Шурик оказался чистым гуманитарием, Аля поторопилась стать его наставником в химии, однако, дальше студенческого приятельства дело не шло. Под новый год, когда она хитростью напросилась к Шурику в гости с намерением соблазнить его и привязать к себе, планы маленькой хищницы рухнули по независящим от нее обстоятельствам: «Аля чокнулась со всеми, выпила. О, как её вознесло! Видели бы её акмолинские подружки... В Москве, в таком доме... В шёлковом платье... Шурик Корн, пианино, шампанское...» [11, с. 116].

По сути, планы несчастной хищницы Али в романе постоянно расстраиваются, но ее не удачливость отнюдь не наказание за бесчеловечное поведение – Аля условиями своего рождения обречена быть вечной жертвой среди других хищников, точнее – в случае с Шуриком – хищниц.

В «Искренне вашем Шурике» история героя разворачивается не только на фоне его семьи, но и на фоне исторической и социальной судьбы страны, представленной несколькими поколениями: бабушка, являющаяся воплощением рода, повествует о генеалогии, истории семьи, Лиля Ласкина, Матильда, Валерия, Светлана, и, наконец, приемная дочь Шурика.

Таким образом, в «Искренне вашем Шурике» семейный роман расширяет свои границы, выходя за пределы одной семьи Корнов. Это происходит благодаря входящим в повествование женским персонажам. Эти женщины – представительницы разных поколений, занимают разное социальное положение. По сути, «Искренне ваш Шурик» – это роман о женщинах. Россия – воплощение женской ментальности, пусть и в иронично пародийном смысле, но женщина-писатель Л. Улицкая все-таки подчеркивает женскость как доминанту исторического прошлого и настоящего страны.

3.2 Традиции семейной саги в романах Л. Улицкой

«Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова»

Роман Л. Е. Улицкой «Казус Кукоцкого» написан в 2000 году, в 2001 году был признан лучшим литературным произведением года, таким образом, премия Smirnoff-Букер впервые была вручена женщине-писательнице [131].

Обращаясь к осмыслению специфики жанра романа «Казус Кукоцкого», нельзя не отметить отчетливое преломление в нем традиций русской семейной хроники. Как справедливо отмечает Э. Лариева, «произведения Л. Улицкой, в центре которых находится идеальная семья, представляют собой своеобразную реконструкцию жанра семейной хроники, распространенного в русской литературе XIX – начала XX веков» [75, с. 213]. В продолжение мысли исследователя отметим, что, действительно, при создании произведений новейшего времени актуализируются заложенные в жанре потенциальные возможности «творческой памяти» (М. М. Бахтин). Память жанра – объективная категория, которая не зависит от желаний писателя; она «срабатывает» всякий раз, когда создается новое литературное произведение: автор извлекает то, что скрыто в жанре, причем индивидуальный выбор определяется потребностями современного культурного сообщества – писатель использует только то, что будет востребовано. Соответственно, память жанра можно рассматривать как частное проявление «памяти культуры» (Ю.М. Лотман). В случае с прозой Л. Улицкой можно утверждать, что память жанра является определяющим фактором поэтики ее произведений – от ранних рассказов и «Медеи» до «Казуса Кукоцкого» и «Зеленого шатра». Именно памятью жанра определяются и структурные особенности романов писательницы, и выбор главного героя, и особенности развития сюжета.

В основе сюжета романа лежит история врача Павла Алексеевича Кукоцкого и его семьи: жены Елены, приемной дочери Татьяны, прислуги

Василисы и взятой под опеку после смерти матери Томи. Сама Улицкая говорит о смысле названия: «Казус — это случай. Я рассказала о случае Кукоцкого — о человеке и его судьбе. Этот казус кажется мне казусом каждого из нас. Любой человек — это конкретный случай в руке Господа Бога, в мировом компоте, в котором мы все плаваем... В данном случае это Кукоцкий. Но он может быть казусом каждого, кто внимательно наблюдает жизнь, бесстрашно и честно смотрит на мир...» [58, с. 127]

Исследователи отмечают, что в произведениях этого автора история семьи часто связана с историческими событиями, которые выступают обрамлением для частных историй каждого героя. Тема семьи у Л. Улицкой представлена и в рамках большого, эпического пространства, в повести, и даже в малой прозе, в рассказах из циклов «Бедные родственники», «Девочки» и в повести «Сонечка». Можно сказать, что «...уже в малых жанрах автор совершает «апробацию» семейного сюжета, свойственного жанру семейной хроники, укрупняя его затем в больших жанрах» [30, с. 212]. Важно отметить личное восприятие семьи Л. Улицкой, выражаемое писательницей в интервью и беседах: «Тема семьи — одна из важнейших для меня тем. ...А между тем именно семья формирует человеческую личность. ...Мое тяготение к семейному роману — это мое личное переживание темы семьи в современном мире. Мы живем в сложные времена, когда традиционный институт семьи подвергается большим испытаниям и глубоким изменениям. Мои романы — не рецептура, а приглашение вдуматься в жизнь...» [149, с. 142].

В авторской концепции Л. Улицкой явлен тип семейного праведника: в современной действительности, в эпоху крайнего индивидуализма, где принципы семейственности разрушены, а семья перестала быть нормой существования, человек, сотворяющий семью, выступает в роли подвижника, «семейного» праведника [84, с. 63]. Образы праведников в прозе Л. Улицкой по своей сути «собираательные» [75; 76]: за ними стоит и образно их питает целая череда праведников, как житийных, так и литературных (праведники

А. С. Пушкина, Н. С. Лескова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева, А. И. Солженицына, праведники деревенской прозы и др.). Генетически герои современной писательницы восходят к «житийно-идиллическому» «сверхтипу» героя, вобравшему в себя «наряду с идиллическими ценностями, которые запечатлены в средневековых житиях святых и благодаря этому укоренены в христианской культурной традиции». Этот персонажный тип обладает комплексом устойчивых качеств, которые свойственны также героям-праведникам Л. Улицкой: «укорененность человека в близкой реальности», жизнь «как поддержание некоего порядка и лада», открытость миру и способность любить, «пребывание в мире аксиом и непререкаемых истин», наличие твердых установок сознания и поведения» [84, с 66].

«Казус Кукоцкого» открывается очень пространным экскурсом в родословную главного героя, Павла Алексеевича, – с конца семнадцатого века, с петровских времен, до начала двадцатого. Наличествуют и обязательная для семейной хроники «семейная легенда» (об Авдее, который «происходил из местности Кукуй, где построена была при Петре Первом Немецкая слобода»), и «семейное предание»: все женщины рода «были, как одна, сумасбродными красавицами» [12, с. 4]. Все предки Павла Алексеевича по мужской линии – медики. Еще одна «родовая черта» Кукоцких – «добыча» жен: «они добывали себе жен, как добывают военные трофеи. Прадед женился на пленной турчанке, дед – на черкешенке, отец – на полячке». Следовательно, для повествователя принципиальное значение имеет семейное прошлое героя. Павел Алексеевич наделен не только личной историей, но и семейной, в которой он образует новый «виток» рода: он «наследует» и семейную профессию, и родовой портретный облик, и жену «добывает» себе на войне.

Общим в произведениях, проецирующихся на жанр семейной хроники, оказывается тип главного героя: ключевой фигурой в них становится герой-создатель / хранитель семьи, функция которого в сюжете – основание, собирание семи, сохранение семейного пространства. Такие герои

принадлежат к «мудрому» старшему поколению и обладают «редким талантом» – «вести семью, строить семейные отношения» (Л. Улицкая).

Таким образом, семья для Улицкой приобретает почти сакральный смысл, поэтому некоторые исследователи говорят об «идеальной семье», созданной автором в своих произведениях: «Устойчивая (идеальная) модель семьи с положительным семантическим содержанием - это полная семья, в центре которой, как правило, находится супружеская пара» [75, с. 214]. При этом нужно отметить, что для Л. Улицкой важнейший показатель семейственности – связь не по горизонтали, а по вертикали, т.е. наличие органичных отношений между поколениями, память предков и исторических корней. Настоящая семья, и здесь нельзя не согласиться с мнением М.В. Магомедовой, осмысляется не только как счастливая жизнь супружеской пары, но – в категориях рода, т.е. исторической «протяженности» семьи [84, с.17].

Такой подход к интерпретации мифологемы семьи позволяет выделить в анализируемых произведениях так называемых «героев-праведников», сохраняющих, стабилизирующих и связывающих семью, и «героев-разрушителей», функцией которых является разрушение этой «идеальной семьи» [84, с. 59]. В дополнение мы считаем возможным отметить стабильность «героев-праведников» и не стабильность «героев – разрушителей». Стабильностью обладают герои, призванные созидать, сохранять семью, при этом они не способны на экстраординарные изменения жизни и очень часто в произведениях остаются за «бортом жизни». Так, Павел Кукоцкий лишен возможности иметь детей, и переживает одну трагедию за другой. В то время как не стабильные в жизненных установках герои оказываются на первый взгляд более успешными: Тома создает собственную семью, обретает дом, что было ее заветной мечтой. Каждый герой оказывается перед этическим выбором, автор никогда не комментирует поступки, не дает собственной оценки происходящего. Необходимо отметить, что замыслу Л. Улицкой создать образ «идеальной семьи» отвечает

тот факт, что так называемые «семейные праведники» в анализируемых произведениях соблюдают важное условие, необходимое для символическо-мифологической гармонии, – они либо вступают в брак, либо находятся в состоянии замужества, столь необходимого для построения «настоящей семьи».

Этот факт немаловажен, ибо в мифологическом значении «брак» – это «символ единства (чаще всего персонифицированный) божественных сил, божественного и человеческого, души и тела» [144, с.83]. При этом хорошо известны и широко распространены браки, искажающие идею соединения и гармонии, такие, как брак по расчету, фиктивный брак, неравный брак (по возрасту, положению, состоянию и т.п.) Каждый из таких случаев представляет собой утверждение первоочередности той ценности, которая лежит в основе мотивации вступающих в брак или его иницирующих. Сам брак при этом замещении выполняет вторичную функцию и становится выражением не единства, а расщепления, раскола, лжи и брака в негативном значении этого слова, т.е. дефективного социального явления» [144, с. 83.]

Весьма близко к этим мифам находится сюжетная линия Елены и Павла Кукоцких. Обстоятельство, что Кукоцкий спасает именно женские жизни (он талантливый врач – гинеколог) и становится отцом, не имея своих собственных детей, делает его частью именно матриархального материнского мифа, а не патриархального отеческого [57, с. 508]. На это указывает и его обращение к имени богини Ламассу – «Лама (шумер.), Ламассу, в шумеро-аккадской мифологии добрая богиня – покровительница и защитница. Ламассу - носительница личности человека, возможно, связанная с культом плаценты. Считалось, что свою Ламассу имеет каждый человек» [144, с. 36]: «Поразительным было это обожествление отдельных органов и чувство космической связи земли, неба и человеческого тела, совершенно утраченное наукой в новые времена. Как же, наверное, те младенцы были не похожи на теперяшних, с крепко сжатыми кулачками, с подогнутыми пальцами ног, напряженными мышцами. Гипертонус. И поза боксера – сжатые кулачки

защищают голову. Дети страха. Они, пожалуй, более жизнеспособны. Только вот – от чего они защищаются? От кого ждут удара? Что бы сказал об этих детях вавилонский ученый Берос, жрец богини Ламассу?» [144, с. 169]. Но рядом с богиней Ламассу всегда стоит Ламашту – «львиноголовая женщина-демон, поднимающаяся из подземного мира, насылающая на людей болезни и похищающая детей, демон детских болезней. Кормящая грудью свинью и собаку» [144, с. 38]. Результат «деятельности» Ламашту – анти-матери, абортирующие себя луковицами, прорастающими сквозь плод, отдающие себя на растерзание «подпольным абортмахерам», душащим и топящим собственных детей. В романе в этой роли выступает социальная действительность, социум, законами которого были запрещены официальные аборты, но при этом условия существования, при которых людям приходилось восстанавливать разрушенную страну, голодать, часто просить помощи для своих детей. В такой ситуации возникали и формировались так называемые «несемейные» герои Улицкой.

Э.В. Лариева справедливо указывает на противопоставление в произведениях семейного пространства праведников внесемейному пространству героев – разрушителей, отмечая таким образом, что внутренняя направленность этих героев поддерживается внешней [77, с. 94]. «В оппозиции к семейному пространству «праведников» в прозе Л. Улицкой находится «не-семья»: отсутствие семьи, семья социального низа. ... Такое пространство приобретает значение аксиологической «пустоши», которое ведет к формированию «пустого» человека: без нравственных ориентиров, без духовного содержания» [111, с. 8]. Совпадение внесемейного пространства, действительно, очевидно: оно совпадает с отсутствием дома в традиционном понимании у героев. Бессемейное пространство, в противовес духовно и культурно насыщенному пространству семейных героев, представляет собой не-Дом: гараж.

Образ пространства настоящей семьи устойчив в своем художественном воплощении и тяготеет к образу Дома, который в классической литературе

запечатлен преимущественно в образе усадьбы. Хронотоп усадьбы – это особое аксиологическое пространство, «замкнутый мир рукотворной идиллии», хранящий память о предках, родовых и семейных традициях, отмеченный знаками культуры и имеющий развивающуюся по своим законам внутреннюю жизнь. Чертами усадебного хронотопа, выработанными традицией и проникающими в тексты Л. Улицкой, являются: отрешенность от текущей действительности, замкнутость, обращенность в прошлое, цикличность и регулярность, строгая упорядоченность жизни, насыщенность культурными деталями. В произведениях современного автора обретение семьи всегда сопровождается обретением дома, устройство которого ориентировано на усадебный хронотоп. Он имеет особую внешнюю пространственную и внутреннюю организацию (внутреннее «деление» на отдельные локусы: библиотека, кухня, кабинет, спальня и др.). Именно дом в прозе Л. Улицкой знаменует настоящую семью. Поскольку дом это замкнутый локус, отгороженный от истории, от окружающей героев действительности, в которой потеряны четкие аксиологические ориентиры, он выполняет защитную функцию, становится хранилищем подлинных ценностей: культурных, семейных, нравственных [77, с. 204].

Дом в прозе Л. Улицкой – универсальный центр. Центр становится не только средоточием космогонии, но и её целью, так как пространство характеризуется общей неустроенностью. Если космизированное пространство – это пространство дома, то антиподом дома в произведениях Л. Улицкой становится коммунальная квартира. Коммунальное пространство – это пространство общежития, в котором уничтожается личное и тайное, и одновременно пространство одиночества. Коридор – переходное пространство, пересечь которое нет сил, – вырастает до символа разобщения, страдания и вечного одиночества. Однако именно коммунальный мир, мир боли, страдания, насилия, даёт начало другой жизни, лучшей.

Образы героев-создателей / хранителей семьи, помимо сюжетной функции собирания семьи, которую определяет жанр семейной хроники,

дополняются в прозе Л. Улицкой новыми смысловыми коннотациями. Герои обозначенного типа предстают как своего рода «святые». Все они тем или иным образом (явно, имплицитно, на уровне аллюзий) промаркированы знаками праведничества, осмысляются автором-повествователем как герои особого, исключительного ранга. Детали, генетически восходящие к житийной литературе, а также к классической литературе, впитавшей житийные образцы, становятся в прозе Л. Улицкой средствами создания образов героев данного типа: сигнализируют о «праведничестве» в новых исторических обстоятельствах. Следовательно, направленность «святости» имеет исключительно авторское звучание: локализована она в рамках семейной темы. Признаками святости и праведности наделяются те герои, которые сотворяют семейный мир, сохраняют семью в условиях социального хаоса, дегуманизации общества, антисемейной политической системы.

«Несемейным» героем-разрушителем в романе «Казус Кукоцкого» выступает Тома Полосухина: удочеренная Кукоцкими девочка, выросшая в социально неблагополучной семье и принятая в дом после смерти ее матери от криминального аборта. Она воспитывается в таких же комфортных условиях, как родная дочь Таня, получает образование. Ее ни в чем не обделяют. Она действительно вытянула счастливый билет, в отличие от своих братьев, которых отдали на воспитание тетки в деревню. Но в конце романа мы узнаем, что Тома лишена благодарности. Свою главную благодетельницу – Елену, к тому времени уже совсем старую и лишенную памяти, живущую в своем мире, она затачивает в чулан, обирая ее даже в мелочах. К дочери Тани, Евгении, она также относится неуважительно, считая, что лишь она имеет власть в доме. А все потому, что всю жизнь Тома считала, что Кукоцкие – интеллигенты, а она простая, рабочая девушка, и идеологическая пропасть между ними непреодолима. Такое отношение – своего рода месть. Все детство и юность она тайно завидовала Тане, вовсе не гнушаясь ее дружеским и теплым отношением. С появлением Тома в доме Кукоцких наступил разлад в отношениях Павла и Елены, которую

шокировало рьяное ратование ее мужа за разрешение аборт. Еленой все это воспринималось в вывернутом, неистинном виде, она исходила из того, что аборт – это убийство, но никак не хотела понимать, что вследствие этого запрета умирают женщины, оставляя «бессемейными», «безбудущными» сотни детей. Ключевую роль в создании образа Тома Полосухиной, в раскрытии его смыслового и функционального наполнения играет сравнение девочки с мышью: «Два случайно совпавших события – семейная ссора и приход в дом Тома – как-то соединились вместе, и Елена с глубоко запрятанной неприязнью наблюдала за мышевидной девочкой, едва достающей Тане до плеча» [12, с. 94].

В образе Тома реализуются черты антропоморфизма, характерные для поэтики автора, что отмечается другими исследователями. Сравнивая героиню с мышью, Улицкая начинает с описания гаража с земляным полом, где прошло детство Тома, затем следует ее «серость», усредненность, отсутствие собственного мнения. В тексте романа просматривается развернутая метафора, в итоге выстраивая контрастный мифологический образ. Выбор профессии так же связан с землей и темнотой: основное занятие Тома – «копаться в земле» выращивая растения, при этом захламляя и загрязняя дом, что соответствует в цветовом отношении темноте, сумраку, отсутствию света. «Деятельность героини ведет к разрушению: разладу в семье (после ее водворения в доме семья Кукоцких распадается), упадку дома (превращение его в грязную коммуналку). Все это соответствует функциям мыши как мифологического хтонического существа: нанесение вреда домашнему хозяйству, предзнаменование несчастий, болезни, смерти (в реальном плане сюжета это семейная ссора, болезнь жены, смерть дочери Кукоцкого, смерть семьи в метафорическом плане)» [107, с. 9]. Схождение в одной точке двух сравнений: дома Кукоцких с кораблем и Тома с мышью, – вскрывает за внешним сюжетом романа мифологический мотив «мышь, прогрызающая дыру в ковчеге», который проясняет введение зооморфного уподобления. Кроме того, образ мыши в свете рассуждений одного из героев

романа, И. Гольдберга, о генофонде советского народа, в котором главное место занял тип «серого, среднего троечника» с нивелированным личностным началом, наполняется символическим значением: в образе Томи-«мыши» воссоздан типический образ человека сталинской эпохи. Этому образу в романе противостоят образы Елены и Тани, тотемом, покровителем которых, выступает кошка.

Образ Елены Георгиевны – жены П. А. Кукоцкого – занимает особое место в системе персонажей романа. Своей многозначностью он помогает автору не только рассмотреть необычные психические состояния человека, проблемы онейрологии (пребывание в «срединном состоянии», сознательное-бессознательное, сон-реальность), но и воскресить в читательской памяти значимые исторические (толстовские коммуны) и библейские события (странствование по пустыне Моисея), что подтверждает признаваемый рядом ученых (В. Альфонсов, С. Тимина, А. Ермакова, Л. Соловьева) факт «интеллектуализации» повествования в прозе Л. Улицкой [133, с.61].

Закономерно, что у людей, обладавших даром «тайновидца»: Кукоцкому «была прозрачна живая материя», а Елене «открывалась прозрачность какого-то иного, не материального плана»: «Два тайновидца жили рядом. Ему была прозрачна материя, ей открывалась отчасти прозрачность какого-то иного, не материального мира» [12, с. 62]. Выросла одаренная дочь – Таня, которая «обладала редким и трудно определимым качеством: все, что она делала... каждое ее движение сразу становилось заметным, а сама она – образцом для подражания» [12, с. 57]. Не случайно девушка обретает истинное счастье только тогда, когда знакомится с Сергеем Зворыкиным – талантливым саксофонистом, выступающим новатором в музыке: джаз «взрывает устои академической музыки». Судьба Сергея переплетается с жизнью ныне известного саксофониста Алексея Козлова.

Вся жизнь героев в Ленинграде сосредоточивалась «вокруг авангарда»: жили Сергей и Таня на Литейном проспекте, а в 1950-е годы «четная сторона

Невского – от Литейного проспекта до улицы Маяковского» называлась «Бродвеем», где собирались представители джазового андеграунда. Заметим, в художественном мире произведений Л. Улицкой каждый адрес, каждая улица, упоминающиеся автором, несут на себе смысловую нагрузку, оказываются местом, значимым в истории отечественной культуры. Так, Таня и Сергей жили в комнате, в которой проживала Зинаида Гиппиус. Документальное подтверждение этому находим в мемуарах «Серебряный век», где помещены воспоминания З.Н. Гиппиус-Мережковской.

Таня – отличница и просто умница, проявляет интерес к наукам, стремится получить образование. Из-за того, что ей не хватило одного балла на вступительных экзаменах, поступает на вечернее отделение биологического факультета. Благодаря связям отца, устраивается лаборанткой. И работа ей поначалу нравится, она очень хорошо с ней справляется. Но однажды к ней приходит понимание того, что, проводя опыты на крысах, «совсем размылся барьер». Размылась грань между профессионализмом и преступлением. Таня навсегда покидает институт и увольняется с работы. Она не может смириться с тем, что во благо науки иногда приходится приносить в жертву моральные ценности. Это переосмысление играет очень важную роль в жизни Татьяны, так как отсюда вытекает другая проблема человеческой жизни: ослабление чувства цели и осмысленности жизни. Вся жизнь героини приобретает новый оборот. Она больше не стремится к наукам, не хочет никакой деятельности. Все свое время она проводит в свое удовольствие и стремится лишь к одному – к свободе. «Вот-вот, что-то важное наконец пришло в голову – про свободу. С чего, например, она решила, что хочет заниматься биологией? В детстве рисовала – хвалили, потом музыкой занималась – хвалили. Книжки отцовские стала читать – опять хвалили. А ей только того и надо было – чтоб хвалили... И старалась, училась, сидела над тетрадями – чтоб отец похвалил. Купилась на похвалу – хорошая девочка... И хватит. И достаточно. Теперь мои поступки не будут зависеть от того, нравятся они отцу, маме, Василисе,

кому бы то ни было. Только мне. Я – единственный себе судья. Свобода от чужого мнения. Интересно спросить у отца, значит ли для него что-нибудь мнение Гансовского? Конечно, значит. Они все хотят друг другу нравиться. То есть не все – всем. Круги. Касты. Закрытые общества... Крысубийцы. Послушные. Мы, интеллигентные люди... Пошлость какая... Не хочу...» [12, с. 487].

Жизнь и судьба врача – еще одна тема, которая становится ключевой и для этого романа, и для творчества Л. Улицкой в целом. Оговоримся, что традиционно считается, что благодаря А.П. Чехову литература посмотрела на жизнь глазами врача, а не пациента, глазами, понимающими социальные болезни. В этом аспекте «медицинскую» проблематику рассматривает и Л. Улицкая, заметим, сама медик-биолог по образованию. Главный герой романа – потомственный врач, профессионал своего дела Павел Алексеевич Кукоцкий. Наделяя своего персонажа фамилией Кукоцкий, автор делает установку на знание читателем истории медицины, отсылает его к имени известного хирурга С.И. Спасокукоцкого. Л. Улицкая не стремится максимально приблизить образ главного героя к реальному прототипу, создавая не документальное, а художественное произведение. Не случайно писатель «ополовинивает» фамилию персонажа и наделяет его именем не Сергей, а Павел (актуализируя библейское толкование имени), смещает временные параметры, изменяет специальность реального человека.

Писательница сохраняет в судьбе своего героя реальные эпизоды жизни реального человека. Вот что говорит Людмила Евгеньевна о прототипах своего персонажа: «У самого Кукоцкого нет цельного прототипа, хотя за его спиной незримо присутствуют несколько реальных персонажей, которых нет уже на свете... Скажем, отец моей подруги, акушер-гинеколог (кстати, многие профессиональные истории Кукоцкого в романе — это его истории). Звали его Павлом Алексеевичем, так же, как и моего героя... Но все же это разные личности. Я из медицинской семьи, и потому у нас было огромное

количество знакомых врачей, людей совершенно особой породы. Многое в романе – от общения с ними» [109, с. 247].

Профессия Кукоцкого связана с «пуповинностью», природным женским началом, семьей [130, с. 59]. Именно женщина «приближена ко всему живущему на земле», она дарит миру новую жизнь. Смысл, заложенный в профессии главного героя – спасти, помочь новому человеку прийти в мир, на первый взгляд, вступает в противоречие с эпиграфом к роману и Симоны Вайль: «Истина лежит на стороне смерти». Павел Кукоцкий обладает даром "внутривидения": иногда больной становится для него будто стеклянный сосуд. Внимательное «погружение» в текст романа раскрывает читателю другой смысловой импульс: события второй части происходят только после смерти персонажей. Однако не следует забывать, что смертно тело, а не душа, которая переходит в иную форму существования. По нашему мнению, в романе Улицкой концепты «жизнь» и «смерть» не противопоставлены, а включаются один в другой.

Характеризуя П. Кукоцкого, Л. Улицкая вводит реалии исторического времени («дело врачей», лысенковщина, гонения на генетику), которые влияют на его внутреннее состояние, мысли и поступки. Но основное авторское внимание сосредоточивается, прежде всего, на семейных ценностях и взаимоотношениях героя-врача с дочерью, женой, другом.

По всей видимости, «казус» Кукоцкого состоит в том, что проект всей жизни героя – спасти женщин (добиться разрешения абортов, чтобы несчастные женщины не умирали от абортов криминальных) – заканчивается крахом. Деятельность Кукоцкого по спасению всех женщин и детей обернулась губительной слепотой по отношению к женщинам собственной семьи. Семья Кукоцких рухнула «в один миг» (Кукоцкий спивается, Елена уходит в свой, отличный от реальности, мир, дочь Таня умирает) из-за высоких, деловых, профессиональных интересов отца-мужчины. Гениальный врач, сам того не желая, бездумно причиняет боль близким людям, потому что его взгляд на жизнь узко профессионален и лишен стереоскопичности.

Однако Л. Улицкая не судит своего героя, а говорит о том, что казус может произойти с каждым, т.к. «любой человек – это конкретный случай в руке Господа Бога, в мировом компоте, в котором мы все плаваем...». Возможно, поэтому в финале произведения на помощь приходит женщина (только женщина способна «строить жизнь», спасти дом) – дочь Тани, Женя, пытаюсь восстановить семейное благополучие.

Бездетность Павла Кукоцкого неслучайна: его некровные связи с близкими людьми ничем не отличались от родственных, но на самом деле родственными не были. Обладая сильной духовной валентностью, бездетный герой прямо и опосредованно присоединял к семейству все новых людей. Дерево разрасталось и становилось арматурой мира – распадающегося, как во всей современной прозе, но за счет многосемейной любви одновременно и цельного [87, с. 89].

И.И. Гольдберг – оригинальный ученый-генетик, боготворящий науку, духовный антипод Кукоцкого. Создавая его образ, Улицкая учитывает не только художественные произведения, на страницах которых разворачиваются трагические судьбы ученых-генетиков в годы торжества лысенковщины («Белые одежды» В. Дудинцева, «Зубр» Д. Гранина, «Оправдан будет каждый час» В. Амлинского), но и сохраняет документальную основу своего персонажа [35, с. 114]. Прототипом Ильи Иосифовича является известный генетик Владимир Павлович Эфроимсон (1908 – 1989). Реализацию сразу нескольких идей можно проследить на примере судьбы Гольдберга – очень талантливого генетика. Он неоднократно сидел (за выступление на семинаре Общества вольных философов, позже – за ссору, в пылу которой выбил зуб ведущему сотруднику института). Автор обращает внимание на то, что Илья Иосифович отбывает свои наказания не столько за свои идеи и научные открытия, сколько по воле случая: «Еврейский Дон-Кихот, всегда успевавший сесть прежде полагавшегося ему процесса и совершенно не за то, за что следовало бы, к этому времени Гольдберг успел отсидеть два ничтожных, по масштабам тех лет, срока и

готовился к третьему. Между этими ходками было еще несколько необыкновенных для него удач, когда по случайности он не оказывался в нужное время на нужном месте, и беда его обходила» [12, с. 229]. Идеи его действительно были просто фантастическими, учитывая положения тех лет: «... он пророчил полную переделку мира с помощью хорошо поставленной генетики: через двадцать лет генами можно будет пользоваться как кирпичиками, строить из них новый мир, с многократно увеличенными полезными качествами растений и животных, и самого человека можно будет конструировать заново – вводить ему те или иные гены и сообщать новые качества...» [12, с. 512]. Сотни и тысячи узников совести страдают от тяжелого многолетнего голода, от непосильной работы, вынуждены вести непрестанную борьбу за свое человеческое достоинство, за убеждения, против машины «перевоспитания», а фактически слома их душ. Несмотря на то, что Гольдберг «счастливое исключение», «несусветный бред советской жизни!», тем не менее, Илью Иосифовича можно назвать «узником совести», пусть его и не постигли те страшные наказания, которые понесли его коллеги.

Много сил генетик потратил на создание своего труда «Гениальность как феномен и ее наследование». Однако напечатать свой труд ученый так и не смог, поскольку ни о какой свободе печати не могло идти и речи. Подобные научные работы находились просто под запретом. Всю свою жизнь и Гольдберг и его сыновья вынуждены были скитаться по чужим дачам и квартирам, абсолютно бесправные, бессловесные, не имеющие права уехать за границу. Уже в сознательном возрасте старшему Гольдбергу все-таки удастся покинуть страну. Вся жизнь этой семьи – определенная расплата за интеллектуальную свободу, подчеркивая, что все-таки очень важно, чтобы у любого гражданина была «свобода выбора страны проживания, поездок для учения, работы, лечения, просто туризма».

Для воплощения темы семьи Улицкая использует агиографический образ [36, с. 126]. Эта проблема в романе реализуется на примере жизни Василисы,

которая работает и живет в доме Кукоцких. Василиса – глубоко верующий человек. Ее вера не номинальная, а действительная. Все свое детство Василиса провела в бедности и болезнях. Вскоре после смерти матери соседка взяла Василису на праздник в Оптину Пустынь. Именно тогда и начался ее путь к вере. «Василиса сбила ноги, пока дошла, еле выстояла долгую монастырскую службу, не получив ни радости, ни облегчения. Зато на обратном пути с ней произошло чудо, хотя и описать его почти невозможно, настолько оно было скромным и незначительным, как раз в размер Василисы. Спутники ее решили отдохнуть, она прилегла в десятке метров от дороги, в густом орешнике, и заснула. Недолго проспала, проснулась от голосов – ее звали идти дальше. Пока она спала, сумрачный хмурый день просветлел, а когда открыла глаза, как раз разошлись тучи и широкий, толстый, как бревно и почти такой же весомый солнечный луч пробил в туче дыру и упал на полянку прямо перед ней, высветив на земле круг... Собственно, это и было все чудо. Она знала, что круг этот и есть Иисус Христос, что он живой и ее любит» [12, с. 131]. Годы ее жизни в монастыре в роли послушницы были самыми счастливыми. И уже после начавшихся гонений на Церковь и смерти ее любимой игуменьи Атаноллии, Василиса всю свою жизнь продолжает ездить, «когда душа ее просилась, в деревянный город Каргополь, на могилу к Анне Татариновой, инокине Анатолии, все там прибрать, покрасить и поговорить с ней, единственным родным человеком» [12, с. 219].

Несмотря на государственный запрет исповедовать какую-либо религию, Василиса не отказывается от веры, от единственного смысла ее существования. Все свою жизнь она проводит в молитве и посте. Но тайно. Она вовсе не боится противостоять атеистически настроенным речам Павла Алексеевича, но и исповедовать религию в полной мере не может. Василиса живет в небольшом чуланчике, «ее келейке», где никто не мешает ее общению с Богом. Свободно паломничать она не может, поэтому ее поездки

неожиданные и тайные. К сожалению, свободно придерживаться религии она не может, что очень омрачает ее жизнь.

Автор описывает внешность героини по иконографическому трафарету, удлиняет ее фигуру, не соотносит части тела в пропорции. Портретная характеристика Василисы носит сакральный характер, который коррелирует с иконографией. Эстетическая версия «портрета-иконы» восходит к изображению облика человека в древнерусской иконописи. Ореол святости намечен ассоциативной деталью и выполняет характерологическую функцию. В системе образов Василиса относится к ограниченному кругу воцерковленных персонажей, наделена религиозным сознанием. Соблюдение ритуалов богопочитания стало для нее необходимостью, нескрываемой от домочадцев. Житейская мудрость проявляется в ее взглядах на окружающий мир и на отношения людей в нем [36, с. 123]. Автор-повествователь отмечает необычность этого молчаливого человека. В романе отсутствуют внутренние размышления «слезливой» Василисы. Характеру героини свойственны потаенность, сокрытость страдания, отказ от обращенности на себя, что свидетельствует о ее христианском мироощущении. Этическая система романа, где каждый из героев отражает особую поведенческую стратегию, обогащается точкой зрения верующей Василисы.

Одиннадцатая глава романа представляется сознательно насыщенной устойчивыми житийными мотивами и деталями, которые создают ореол святости и декодируют поведение героини. Образ Василисы соотносится с архетипом «чудесного ребенка», отмеченного Богом. В русском фольклоре есть мотив ослепления персонажей волшебной сказки [36, с. 117]. Окончательная слепота героини к финалу романа помимо реалистической мотивировки объясняется приобщением к инобытийной сфере жизни. Послеоперационное прозрение внушает Василисе уважение к себе как объекту «личной Божьей любви»: «Закралась даже совсем новая, диковинная мысль: что Бог ее любит даже больше, чем других...» [12, с. 545].

Писательское стремление дать полную характеристику второстепенному персонажу обусловило смену закреплённого за героиней амплуа: от служанки до праведницы. Это обстоятельство позволило автору обновить жанр «семейного романа», включить в структуру произведения вставной эпизод, который восходит к агиографической традиции.

Василиса представлена как «нестандартный» человек. «Умственно неповоротливая», малограмотная, «приверженная к самым диким суевериям», она, «щедро одаренная редким даром благодарности» и «благородной забывчивостью на обиды», живет по законам христианской веры.

В романе с темой семьи отчетливо сопрягается тема смерти, возникающая и в связи с «проектом» Кукоцкого по легитимации абортот, и особенно – в связи с образом Елены Кукоцкой, неоднократно пребывающей в состоянии «пограничья»: «Она догадывалась, что все с ней происходящее имеет отношение к ее жизни и смерти, но за этим стоит нечто гораздо более важное, и связано это с готовящимся открытием окончательной правды, которая важнее самой жизни». Сны Елены, потеря ею памяти, все удлиняющиеся часы, когда она «не помнит себя», а просыпается в мире, где временные координаты смещены, становятся попыткой осмысления писательницей «суетного бытия». Смерть, по Улицкой, – закономерное продолжение земного существования, но в иной плоскости – «вечности», однако не всем героям позволено этот «вечный дом» обрести [99, с 41].

Практически всё творчество Л. Улицкой пронизано мотивами родственных связей между людьми, в каждом из её ранних рассказов и повестей, а затем и романов присутствует описание внутрисемейных отношений, конфликтов поколений.

Как справедливо отмечает Э. Лариева, «произведения Л. Улицкой, в центре которых находится идеальная семья, представляют собой своеобразную реконструкцию жанра семейной хроники, распространенного в русской литературе XIX – начала XX веков» [75, с. 213]. Таким

произведением является и последний на сегодняшний день роман писательницы «Лестница Якова».

Роман имеет две сюжетные линии – две судьбы двух главных героев: Якова Осецкого интеллигента и интеллектуала, человека с огромной тягой к знаниям, к искусству и творчеству, и его внучки Нора – театрального художника-декоратора, личности свободной, открытой, полной эмоциями, человека порыва, движения и действия. Они виделись лишь раз, в далёком прошлом, когда Нора была совсем ребёнком, та встреча стала для них всего лишь проходным эпизодом. По-настоящему Нора узнала дедушку только через много-много лет, когда прочла его дневники и письма. Тогда-то она поняла, насколько прочна и глубока связь между ними, насколько удивительна и, порой, необъяснима связь между поколениями одной семьи.

По словам самой Л. Улицкой, эта книга – история её собственной семьи. На презентации романа писательница рассказала про то, как пришла к осознанию того, что каждый из людей – это «текст», который можно прочитать. Так она решила прочитать историю своего деда: «И вот я его один раз в жизни видела, а потом, когда я открыла эти письма и стала читать, я поняла: «Боже мой, насколько мы с ним похожи! Какие-то черты, которые я явно унаследовала от него, какие-то черты, которые я, к сожалению, от него не унаследовала, я их вижу, и меня это глубоко трогает» [13, с. 1]. Так, Л. Улицкая создаёт оригинальную семейную сагу, где личный семейный архив сыграл главную роль.

Многие исследователи отмечают, что в произведениях Л. Улицкой история семьи часто связана с историческими событиями, которые выступают обрамлением для частных историй каждого героя. Так и «Лестница Якова» – роман об истории. В нём история является одной из главных тем, а также содержательным и идейным фундаментом повествования. «Лестница» натянута между временами, между соседними поколениями, связанными одной родовой принадлежностью. Здесь весьма примечательно то, что род непрерывен, но при этом и разорван, т.к. дед с

внучкой всё-таки незнакомые друг для друга люди. Они виделись лишь однажды, практически не общались, не говорили. И лишь через письма и дневниковые записи Нора почувствует ту самую связующую нить между ними, поймёт неразрывность их родственных связей. В соотношении этих двух жизней в этом романе история выходит на первый план.

Примечательно то, что каждая глава романа относится к определённой дате, к определённому году жизни одного из главных героев. Так прослеживаются две сюжетные линии, две жизни, соприкоснувшиеся в один момент. Первая глава романа относится к 1975 году. В ней репрезентована главная героиня – Нора, с образом которой связана в произведении реализация одной из ключевых тем семейной хроники – темы материнства: «Младенец был прекрасен с первой минуты появления на свет – с заметной ямкой на подбородке и аккуратной головкой, как будто из рук хорошего парикмахера: короткая стрижка, точно как у матери, только волосы посветлее. И Нора его сразу же полюбила, хотя заранее не была в себе уверена» [13, с. 6]. Л. Улицкая создаёт удивительный мир двоих: мамы и ребёнка, мир нежности, теплоты и любви.

Совершенно по-особенному, придавая процессу кормления огромный, сакральный смысл, повествователь пишет: «С грудью произошли сказочные изменения. Еще во время беременности она красиво вспухла и, если прежде на плоском блюде торчали одни соски, теперь, когда пришло в изобилии молоко, грудь стала очень важной птицей. <...> В самом кормлении содержалась посторонняя, к делу не относящаяся подозрительная сладость. Прошло уже три месяца, как он появился, и он назывался уже не “младенец”, а Юрик» [13, с. 6].

Рядом с образом новой жизни – младенца в первой главе появляется и образ смерти – умирает бабушка Норы. Там, в квартире бабушки, рядом с её уже бездыханным телом, главная героиня осмысливает её жизнь, вспоминает своё детство, внутренне благодарит её за своё духовное воспитание: «Как много Нора от нее всего получила... Бабушка играла на этом пианино, а Нора

под музыку “вытанцовывала настроение”... здесь, на углу стола, Нора нарисовала синюю лошадь... и как бабушка восхищалась: вспоминала “Синего всадника”, Кандинского... Они ходили в Пушкинский музей... в театры... Как же Нора страстно любила ее тогда...» [37, с. 10]. Здесь читателю представляется замечательный образ – образ бабушки, той, которая необходима каждому ребёнку – добрая, одухотворённая, талантливая, образованная. Только такие бабушки могут воспитать интеллигентное новое поколение.

Также в образе бабушки можно увидеть образ старины, прошлого поколения. Она вся, её квартира, мебель в ней, книги, одежда – всё сохранило в себе память о прошлом. «Бабушка была дитя Серебряного века, его продукт и жертва» [37, с. 11].

Здесь также звучит проблема «отцов и детей», характерная чуть ли не для каждой семьи : «... но года через три разругались по-настоящему – советская власть черной кошкой пробежала между ними, на этом закончилось и доверие, и близость... А потом еще Чехословакия...» [13, с. 11]. Разногласия по политическим взглядам – довольно частое явление в каждой советской семье. Зачастую идеологическая тема приводила к серьёзным ссорам, и только перед лицом смерти эти разногласия теряли свою значимость.

Именно с эпизода похорон, осмысления жизни бабушки началось соприкосновение поколений: именно там Нора впервые задумалась о судьбе деда Якова, именно в квартире усопшей нашла она то заветное, что впоследствии поможет ей ответить на многие вопросы: «Под окном стоял сундучок, сплетенный из ивовых прутьев. Нора откинула крышку – полон старыми тетрадками, блокнотами, стопками исписанной бумаги. Открыла верхнюю – не то рукопись, не то дневник... Пачка открыток, вырезки из газет. Вот и все – возьму книги и сундучок» [13, с. 19]. Так старые письма и дневники оказались у Норы, долгие годы они лежали во тьме, созревали, до

тех пор, пока не умерли все люди, которые могли бы ответить на вопросы, возникшие при чтении этих реликвий.

Примечательно, что здесь Л. Улицкая, равно как и в романе «Медея и её дети», изображает не просто семью, но историю целого рода. Однако, теперь каждая глава посвящена конкретному персонажу. Так, во второй главе читатель ближе знакомится с бабушкой Неры – Марией Кернс: даётся подробная история её происхождения, детства и юности. Вновь, как и в «Казусе Кукоцкого» через семейную историю в романе изображается весь XX век со всеми его многозначительными событиями, глобальными явлениями. Снова звучит главный тезис творчества Л. Улицкой: семья – высшая ценность. Однако, утверждая важность и первостепенность семьи в обществе, в жизни человека, прозаик, вместе с тем акцентирует внимание на том, как меняются отношения между людьми, как нарушается понимание, как теряется духовная связь между членами одной семьи.

Знакомство с самим Яковом Осецким начинается лишь с третьей главы. Интересно то, что образ этого персонажа открывается через дневниковые записи. Яков Осецкий – интеллигент, любящий общество и не мыслящий себя без и вне него, одухотворённый, много читающий и постоянно думающий, задающий вопросы. Он увлекается изучением многих наук, влюблён в музыку: «Читал “Летопись” Римского-Корсакова. Произвело на меня сильнейшее впечатление. Безумно захотелось играть талантливо, захотелось в Петербург, к талантливым людям, захотелось самому быть талантливым. Читал, и верилось мне, что выбьюсь на ту же дорогу» [13, с. 26].

В размышлениях Якова снова, ещё более чётко и ярко, звучит проблема «отцов и детей»: «Думаю – это такой общий, общественный закон? Или наша семейная трагедия? Почему мои родители, такие добрые, любящие – никак не могут понять, чем мы все живем. Ни мои мысли, ни чувства? Неужели и со мной то же будет – и мои дети будут смотреть на меня с недоумением и

думать: отец, такой добрый и любящий, но говорить с ним не о чем. Он погружен в свой мир, скучный и неинтересный» [13, с. 28].

Примечательно, что общим в семейных сагах Л. Улицкой («Казус Кукоцкого», «Лестница Якова») оказывается тип главного героя: ключевой фигурой в них становится герой-создатель / хранитель семьи, функция которого в сюжете – основание, собирание семи, сохранение семейного пространства. Такие герои принадлежат к «мудрому» старшему поколению и обладают «редким талантом» – «вести семью, строить семейные отношения» (Л. Улицкая).

Таким образом, семья для Улицкой приобретает почти сакральный смысл, поэтому некоторые исследователи говорят об «идеальной семье», созданной автором в своих произведениях: «Устойчивая (идеальная) модель семьи с положительным семантическим содержанием – это полная семья, в центре которой, как правило, находится супружеская пара» [75, с. 214]. При этом нужно отметить, что для Л. Улицкой важнейший показатель семейственности – связь не по горизонтали, а по вертикали, т.е. наличие органичных отношений между поколениями, память предков и исторических корней. Настоящая семья осмысливается не только как счастливая жизнь супружеской пары, но – в категориях рода, т.е. исторической «протяженности» семьи [39, с. 27].

Однако в этом романе не наблюдается счастливая жизнь супружеской пары – отношения Норы с мужчинами сложные, непостоянные, даже тяжёлые (и с Витей, и с Тенгизом). С первым, своим смешным и даже немного нелепым одноклассником Нора соединила жизнь по «глупой мести»: «Ближе к концу учебного года Норе пришло в голову, как забавно было бы после скандального изгнания из школы заявиться на выпускной вечер в белом платье с фатой в качестве Витиной невесты. Очень, очень забавно! Пусть проглотят эти старые кошелки, пусть Никиту перекосит, а я посмотрю! И она предложила Вите пожениться – для смеха» [13, с. 45]. А со вторым – режиссёром Тенгизом – прожила несколько неоднозначных страстных лет,

которые закончились его уходом: «Прошел год с тех пор, как Тенгиз уехал, даже больше. Нора поменяла в жизни все, дотла. Хотела, чтобы не осталось следов от прошлого, чтоб никогда больше не случалось таких пожаров, потоков, землетрясений, потому что надо жить, надо выжить, а Тенгиз уезжает всегда, уезжает навсегда» [13, с. 40]. Однако Нора ошибалась, и история эта оказалась «пожизненной».

В описании школьных лет Норы и Вити Л. Улицкая раскрывает необычно и очень оригинально тему детства. В очередной раз автор строит удивительный мир детей, в котором особые взаимоотношения, истории, тайны. Именно через описание этого мира раскрываются образы Норы и Вити, чётко показан путь их взросления, формирование характеров. Тема детства также ярко звучит в письмах Якова, он своеобразно и очень глубоко её осмысливает: «Детскость есть серьезное отношение к пустякам и к тем искренним переживаниям, которое пустяки возбуждают. Детскость есть чувство непременно бессознательное.<...> Бессознательная ребячливость обворожительна» [13, с. 191].

Л. Улицкая описывает сложные отношения Норы с родителями. Снова звучит тема несчастливой семьи, которая охватывает весь роман. Генрих и Амалия давно в разводе, каждый из них живёт своей жизнью, уже мало реагирует на судьбу дочери, строит своё личное счастье. Внутри себя Нора всю свою жизнь переживала некую детскую трагедию, тотальное одиночество: «Нора не могла отделаться от ощущения измены, совершенной матерью по отношению к ней, единственной дочери. Амалия так сильно полюбила своего Андрея, что наносила ущерб другой любви – к дочери» [13, с. 58].

Писательница удивительно точно и тонко описывает совершенно особенный мир матери и её дитя – именно так формируется тема единства родителя и младенца: «... обнаружила, что восприятие мира стало как будто двойным, приобрело стереоскопический эффект: приятное дуновение ветра из окна стало одновременно пугающим и тревожным, потому что Юрик

заворочался в кровати от воздушного потока возле лица; стук молотка из верхней квартиры, который прежде она почти и не заметила бы, воспринимался болезненно, и она отзывалась на эти удары глубиной тела, точно так же, как младенец; привычно горячая еда стала обжигать, тугая резинка от носков раздражала и множество других вещей как будто стали измеряться двумя разными термометрами – взрослым и детским» [13, с. 68].

Образ Туси – подруги Марии, бабушки Норы, является, на наш взгляд, одним из ключевых в этом романе. Главная героиня часто обращается к ней за советом, доверяет ей и открывается: ««Нора на размышления не потратила ни минуты, встретила с Тусей и выложила все свои сомнения. Туся была единственной старшей подругой, с большими и разнообразными достоинствами, среди которых было и ее семейное знакомство с Марусей в те времена, когда Норы еще на свете не было» [13, с. 91]. Такие персонажи как Туся своими мыслями, рассказами о прошлом связывают поколения невидимой нитью. Так, делаясь воспоминаниями о Марии, она укрепляет связь между поколениями семьи Осецких: «Туся была кладезь – все знала, всех помнила. Надо было только вопрос задать» [13, с. 93].

Кроме того, отметим, что в «Лестнице Якова» со всей очевидностью развивается мысль о смысле земного, человеческого бытия. Излагается она одним из героев, Гришей Либером, учёным, уверенным в том, что жизнь есть текст, который создан в процессе общего творчества Бога и человека: Творец – это Информация. Дух Божий – это информация! Душа человеческая – фрагмент информации. «Смерти нет! Информация бессмертна!» [13, с. 300]. Эту же идею выражает и эпиграф к роману, утверждающий, что «призрак бытия» может быть продлён только художественным словом. Высказывание «игра теней» становится символом, который определяет жизнь практически каждого из героев данного романа. Все они уверены, что страсть есть основа человеческого бытия. Данное выражение «театр теней» появляется в письме Якова и является знаковым для всего романа: «И сам, написав три письма и не получив ответа, уже уверился в том, что мне

приснилась Мария, всех Марий Мария, и прогулки наши летние по Киеву, и еще наш тайный Люстдорф, и жена мне только привиделась, и поездка в Москву, которой я почти и не разглядел, все в тени Марии <...>, – и все это как театр теней. Было ли?» [13, с. 125].

Само заглавие – «Лестница Якова» – понимается нами как метафора восхождения от «быта» к «бытию», как подлинный духовный рост героя и определяет суть жизни Якова Осецкого и его внучки Норы. Именно чувства Якова к Марии определяли и направляли его духовное совершенствование. Переписка сделала их чувства бессмертными, раздвинула время, ведь письма дошли через семьдесят лет до их внучки Норы, и именно они совершенно точно повлияли на её дальнейшую личную жизнь, они послужили толчком духовного обновления девушки, освобождения от прошлых иллюзий, осознания болезненности её отношений с Тенгизом.

В начале романа рождается сын Норы Юрик и в это же время умирает её бабушка Маруся. Неслучайно соединение рождения и смерти, здесь это символизирует быстротечность жизни, времени, которое дано человеку для его духовного роста, перехода от «быта» к «бытию». Как считала Нора, в бабушке духовная жизнь была «такой же далёкой от сегодняшней жизни, как юрский период...». Маруся занималась «изотерическими танцами», считала это смыслом жизни. На самом деле, Маруся просто была человеком своего времени – она подражала героиням любимого писателя Генриха Ибсена.

Абсолютно точно, что творчество Генриха Ибсена особенно актуально для романа «Лестница Якова». Совсем неслучайно бабушка назвала Нору по имени главной героини «Кукольного дома» И. Ибсена – здесь звучит идея утверждения женского равноправия, за которую Маруся боролась всю жизнь.

Как пишет В. С. Вуколкова, Л. Улицкая «закладывает ассиметричное варьирование сюжета пьесы «Кукольный дом». Однако, если у норвежского драматурга Нора, как и Маруся, борется за свободу в браке, не хочет себя ограничивать семейными заботами, то Нора из «Лестницы Якова», наоборот, хочет обрести прочную семью, страдает от непостоянства своего

возлюбленного и видит только в мужчине опору и радость бытия. Она свободна в социальном смысле, но внутренне и творческом отношении нуждается во вдохновении от любви мужа и детей» [39, с. 3].

Л. Улицкая определяет и смысл жизни Маруси – это «тень жизни» – погоня за призрачным, за «неопределённо-прекрасным»: практически в каждом письме звучит желание изящества, шикарных нарядов, богатой жизни, искусства и сцены, творчества. За этим всем, к сожалению, Маруся теряет своё лицо, остаётся только её силуэт, тень.

Сын Маруси и Якова – Генрих – пошёл вслед за матерью, по пути, обозначенному автором как «погоня за тенью». Он решил отказаться от поиска своей личной «дороги», от жизни в чудесном мире литературы и искусства, выбрал серую жизнь, единую для многих людей, слился с общественными массами.

Когда отца объявили «вредителем» и арестовали, Генрих проявил свою полную отчуждённость от своей семьи. Можно сказать, что здесь в этом персонаже формируются черты типичного для Л. Улицкой героя-разрушителя семейных ценностей, отношений внутри семьи. Генрих отказался от отца – «врага народа», одобрил мать, которая тайно развелась с Яковым. В результате в конце жизни и сам Генрих осознал, что «был тенью», не имел даже душевного контакта с дочерью, с внуком и потерял взаимосвязь с женой и матерью.

При осмыслении судеб Норы и её возлюбленного Тенгиза также можно разглядеть символический для этого романа образ тени. Он встречается довольно часто в повествовании, особенно при описаниях творческих задумок Тенгиза, в его театральной режиссёрской работе. Так, Тенгиз считает, что все персонажи «тени»: «Ты понимаешь, кто главный герой? Ну, понимаешь? Ну, думай! Анфиса! <...> У нее веник, швабра, тряпка, она стирает и моет, она убирает и гладит! Все остальные – дурака валяют и скучают» [137, с. 35]. Нора же всегда поддерживает Тенгиза в его мыслях и идеях, она выстраивает декорации и одежды под данные образы.

Выражение «лестница Якова» другой важный смысловой феномен, который вынесен Л. Улицкой в название романа. В.С. Вуколкова пишет : «Обращаясь к цитации Ветхого Завета, автор показывает, что Яков является носителем любви, преображённой, прощающей, очищенной от эгоизма и плотской неумной страсти» [39, с. 6].

Действительно, Яков талантлив во всех проявлениях своей натуры. Полюбив Марию, он всю свою жизнь старался понять свою возлюбленную, обеспечить ей счастливую и полную жизнь. У него очень жертвенный характер, который позволяет ему приспособиться к любым, даже очень суровым условиям жизни, чтобы материально и морально поддержать Марию во всех жизненных событиях.

Личность Якова раскрывается в его дневниковых откровениях, в письмах к Марусе, к отцу и брату. Он понимает, насколько слаб человек (даже с самыми твёрдыми принципами и с чётким мировоззрением), как часто люди греховны и падки на разные проступки.

Любовь Якова чистая, искренняя, милосердная. Он уважает стремление Маруси к свободе, всячески помогает ей реализовать её творческие мечты и желания. Вся жизнь Якова показана как восхождение по лестнице духовности – и это, пожалуй, самая главная мысль романа. Он перетерпел до конца все тяготы быта, превратив его в бытие на всех этапах своего существования на земле, оставшись верным своей любви к единственной женщине, к Марусе. Несомненно, Яков – один из самых ключевых и, можно сказать, символических героев этого романа.

Вся жизнь Якова – восхождение к жертвенности и всепрощению по отношению к жене и сыну. Каждый из его поступков и решений, таких как отправка в армию вольнонаёмным и поддержка Маруси во всех её начинаниях и желаниях (даже в мысли о нежелании ребёнка из-за страха потерять «артистическую жизнь свою») – это явная и чёткая ступенька в его собственной жизненной лестнице. После отсидки на военной гауптвахте Яков признаётся себе: «Я не богоискатель, не борец, не поэт, не учёный, но

буду стараться искренне, правдиво жить, всегда учиться и быть чутким, если подле кто стонет. И ещё буду крепко и чётко любить свою жену – товарища» [13, с. 344]. И он выполнил это.

Следующая ступенька подъёма по духовной лестнице – это направление в действующую армию во время войны: стойкое перенесение холода, голода, опасности, страха в любую минуту быть убитым. Он пишет нежные письма жене, радуется маленькому сыну Генриху. Он подчёркивает в одном из писем: «Новый период в нашей жизни. Итак, опять разлука, опять письма, письма...» [13, с. 399]. Испытания следуют за испытаниями, но Яков снова и снова поднимается вверх.

Символ «лестница» сопровождает быт и этого персонажа, а затем и бытие, то поднимая его вверх, то опуская вниз, когда он работал в Совнаркоме СССР, когда семья переехала в Москву (1923 год). Пожалуй, это был его «социальный взлёт» – лестница поднялась выше. Однако в дальнейшем, попав под заключение, отбывая срок на Сталинградском заводе, читателю становится понятно, что он снова скинут вниз по лестнице, но он умел начинать всё с нуля.

Последняя ступень лестницы – это Абезинский лагерь, где Яков отсиживает свой последний срок. Остаток жизни без Маруси стал для него временем воспоминаний и осмыслений.

В. С. Вуколкова справедливо полагает, что «слово “лестница” встречается в романе около двадцати раз и не только по отношению к Якову, но и применительно к Марусе, Норе, Генриху, Лизе. Однако только Нора знает, что такое на самом деле Библейская лестница Якова и, подготавливая спектакль «Скрипач на крыше», задумывает финал с ветхозаветным сюжетом ведения Яковом лестницы. Нора комментирует библейский ветхозаветный сюжет иронично и со смехом: «Если евреев из этого мира выгонят, неизвестно, сохранится ли благословение на все народы земли» [39, с. 291].

Христианский «комментарий» этого отрывка, естественно, другой: «лестница, виденная во сне Иаковым, является прообразом Божией Матери,

через которую Сын Божий сошёл на землю» [65, с. 16]. В акафисте Богородице Всецарице говорится: «Радуйся, лестнице небесная, возводящая от земли к небеси!».

В семейной саге «Лестница Якова» писательница отмечает, что все люди в духовном своём наполнении состоят из воспоминаний и событий, связанных с ними, из вещей и мыслей, дорогих им. В очередной раз хочется выделить особую тему, звучащую в романе – связь поколений, неразрывность родственных уз, пусть и когда-то утерянных или неузнанных. Каждый человек в романе относится к той эпохе, из которой он взят, чётко представляет её и олицетворяет в своём жизненном поведении, в своих моральных ценностях, душевных порывах. Для читателя интересно то, что книга представляет собой интересный процесс оживления семейного архива. Проникаясь в судьбы главных героев Якова и Марии, читатель проникает в ту историческую картину России того времени и переживает войны, ссылки, репрессии и другие важные события истории.

Можно сказать, что этот роман автобиографичный: автор рассказывает об истории своей собственной семьи. Упоминание о Якове Улицком это в очередной раз доказывает. Именно он, дедушка писательницы, стал прототипом главного героя романа. Как известно, Я. Улицкий также имел сложную судьбу, прошёл тяжёлый жизненный путь, который омрачили тяготы репрессий и ссылок. В образе Якова Осецкого раскрывается одна из главных черт семейного романа – исповедальность. В самом деле, письма, а особенно дневниковые записи представляют собой откровения, искренность главного героя в собственных мыслях и желаниях. На бумаге Яков пишет обо всём, что его волнует, тревожит, впечатляет, влюбляет в себя. Особенно очаровательны его письма к любимой Марусе. Абсолютно точно то, что Яков – «герой-хранитель», о котором так много говорили исследователи творчества Л. Улицкой. Он всегда всячески заботился о своей семье, как бы далеко он не находился, она была для него счастьем всей жизни.

Огромное внимание Л. Улицкая обращает на внутренний мир героев, например, это подтверждает характер переписки – мы только «читаем» героев, слышим их внутренний голос, но не «видим» их, описаний внешности автор практически не даёт, известны лишь некоторые черты – цвет глаз, фигура и проч. Также примечательно то, что писательница никогда не ставит акцент на возрасте героев, старик или же ребёнок – она в любом случае рассказывает о личности человека (это очевидно на примере судьбы Юрика).

В этом романе невозможно дать характеристику персонажам по критерию «положительный» или «отрицательный». Каждый из них – многогранен, оттого и так интересен и любопытен для читателя. Также в романе нет счастливых в полной мере персонажей, все страдают в одинаковом соотношении. Сюжет же также неравномерен, для произведения характерны частые перескоки во времени и в пространстве. Однако общая сюжетная линия всё равно прослеживается – это история большой семьи, рода.

Л. Улицкая в очередной раз пишет семейную историю, и семейная сага «Лестница Якова» включает в себя элементы романа эпистолярного, исторического, философского, однако здесь, в отличие от семейного романа (или его субжанра семейной саги), отсутствует образ дома. В первую очередь это из-за того, что отношения Якова и Марии преимущественно строились на письменной связи, т.к. они находились почти постоянно друг от друга на большом расстоянии. Да и вообще, повествование не привязано к какому-то конкретному месту. Главные герои присутствуют то в Киеве, то в Москве, то в Тбилиси, то в Нью-Йорке. Л. Улицкая мало обращает внимание на описание местности, не детализирует особенности того или иного пространства.

Весьма примечателен финал произведения. В нём Нора полностью проникается в наследие бабушки, она исследует записи, архивные материалы, фотографии, письма, дневники. Тем самым она проходит

огромный и очень важный путь к осознанию собственной отнесённости к своим предкам, к воскрешению родовой памяти и чувства истории: «В «семейных тайнах» Якова и Маруси она находит «историю великой любви, историю поисков и смыслов, творческое отношение к жизни и невероятную страсть к знанию, к пониманию взъерошенного и безумного мира» [13, с. 566]. К тому времени Нора уже сложилась как личность, нашла себя в творчестве, стала историком культуры, написала книгу о театре. Здесь читатель понимает то, что только пройдя весь этот духовный путь, Нора смогла понять сопричастность своего «я» к малому – семейному и большому – историческому времени, к своим далёким близким из прошлого, осознать и ощутить непосредственную, но очень сильную связь между ними. Письма открывают для неё гораздо больше, нежели просто история семьи, рода, страны. Они открывают в ней самое себя, ее – обновленную, осмыслившую жизнь и опыт давно ушедших людей, незримых и давно забытых предков, – к которым она навсегда будет причастна. «Лестница Якова» строится на построении документального и художественного планов изображения, представляет собой опыт самопознания личности XX – начала XXI столетий в сфере истории и родовой памяти, на пересечении частного, семейного быта и реалий общественной жизни, исторического бытия.

Таким образом, подведем некоторые итоги, касающиеся специфики реализации семейной темы в романах Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова». В обеих семейных сагах мифологема «семья» выступает как объединяющий центр и как возможность для развития личности. При этом в «Казусе Кукоцкого» происходит изменение традиционных понятий «семья» и «человек»: «человек» может рассматриваться как составная часть мифологемы «семья» и как индивидуальная единица картины мира. Без сомнения, Л. Улицкая рассматривает семью как главенствующую ценность. Можно выделить тип героя-праведника, который выполняет функцию собирания, объединения семьи и героя-разрушителя, который не может существовать в семье, разрушает ее, либо погибает сам.

Проводя параллель с «Московской сагой» В. Аксенова, можно предположить, что трансформация жанра семейного романа в семейную сагу с ее тенденцией к эпичности, широкому охвату повествования, осмыслением частных судеб на фоне отечественной истории, выражает одну из очевидно наметившихся в последние десятилетия тенденцию современного литературного процесса.

В жанровом отношении «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова» весьма своеобразны: традиция семейного романа (при сохранении его ключевых характеристик) трансформируется здесь, благодаря включению широкого исторического контекста и социального пафоса, в семейную сагу. Каждый персонаж обоих романов социально и исторически имеет явно обозначенное место, в результате чего роман становится монументальным по своей тематике, повествуя о человечности и свободе, категории «совести» у русских интеллигентов XX в. Кроме того, писательница внимательна не просто к родословной и детству своих персонажей, но очевидно сосредотачивается на социально-историческом компоненте этих судеб. На наш взгляд, именно тема генеалогии позволяет Л. Улицкой проследить историческую и социальную заданность многих душевных и духовных черт персонажей. Равно как и в творчестве О. Славниковой («Бессмертный», «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки»), в романах «Казус Кукоцкого» и «Лестница Якова», несмотря на существование персонажей в «метафизическом» пространстве, в истории конкретного рода, как большая часть личной истории того или иного героя, показана история России.

3.3 Судьбы поколений в «Стрекозе, увеличенной до размеров собаки»

О. Славниковой

Роман «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» (1996), впервые опубликованный в журнале «Урал» и попавший в short-лист Букеровской премии, фактически явился началом литературной карьеры О. А. Славниковой. Причем уже здесь намечаются важнейшие темы, мотивы

и приемы, которые станут определяющими для ее романов 2000-х гг.: темы семьи, смерти, безумия, пограничных состояний человеческого бытия; мотивы одиночества, рока, судьбоносного стечения обстоятельств, меняющего жизнь главных героев; приемы комического и контрапункта.

В центре повествования романа, который в жанровом отношении вполне можно обозначить как «семейная сага» (и в этом отношении роман О. Славниковой, кстати, вполне соотносим с «Казусом Кукоцкого» Л. Улицкой), – история жизни и непростых, дисгармоничных, взаимоотношений матери и дочери, «окрашенных амбивалентными чувствами «любви-ненависти», сильной взаимной привязанностью и безнадежным стремлением преодолеть ее» [108, с. 65]. Фактически это повествование о «женском» типе семьи, семьи потомственных провинциальных преподавателей, над которыми более ста двадцати лет тяготеет одиночество: мужья здесь не приживаются, мальчики не рождаются («То была семья потомственных учителей, вернее, учительниц, потому что мужья и отцы очень скоро исчезали куда-то, а женщины рожали исключительно девочек, и только по одной. Семья жила в провинции и была провинциальна» [9, с. 26]), а сами женщины живут в обособленном от «реальной» жизни, искусственном, мире. Именно в этом локальном пространстве разворачиваются события романа. Заметим, что в жанровом отношении, роман сочетает в себе элементы социально-бытового и семейного романа. Как справедливо указывает С. Беляков: «Стрекоза...» – это «история вырождения и гибели одной интеллигентной семьи» [27]. М. Ремизова также отмечает, что это «история семьи — сначала матери, потом дочери (перебивающие друг друга, переплетающиеся, изобилующие флэшбэками) – история взаимонепонимания и нелюбви и одновременно неразрывной связи, подспудного взаимодействия и отражения, где внутреннее состояние одного, проявленное во внешнем поступке, никогда не находит адекватного отклика в другом, а только множит бесконечный ряд взаимных обид и недоумений» [123].

Взаимоотношения матери и дочери, изображенные в «Стрекозе...», весьма специфичны: если в традиционном семейном повествовании чаще всего взаимоотношения матери и дочери – это отношения преемственности, внутренней близости, то здесь очевидна полная разобщенность двух близких людей. Мать подавляет дочь, не дает ей свободы, постоянно диктует свои условия. Она указывает что делать, с кем общаться, где гулять, то есть полностью контролирует личную жизнь Катерины Ивановны. Они не могут жить вместе, но и отдельно – не могут. И даже после смерти, Софья Андреевна не покидает свою дочь, а остается вместе с ней дома. Катерина Ивановна «не боялась покойной матери, тихо скользившей по комнате, и вообще не понимала, почему это люди так страшатся мертвых родственников, не имеющих ничего, кроме вида, столь подобного им самим» [9, с. 526]. В том, что мать осталась призраком в их доме, Катерина Ивановна винила себя, ведь именно она «устроила такую полужизнь, пожелав родимой матери скорейшей смерти» [9, с. 526].

По мнению В. Сиповского, семейный роман характеризуется «замкнутостью» и «сужением рамок происходящего до одной-двух семей» [129, с. 198]. В «Стрекозе...» действие, действительно, разворачивается вокруг одной неполной семьи, матери и дочери, живущих без мужчин, фактически трудно существующих друг с другом: «Так, изнурительной бессонницей, выражалась их взаимная несвобода, невероятная близость, когда мать и дочь все время мешали одна другой и просто не могли не обращать друг на друга внимания». Позже доходило до того, что, пока одна что-нибудь делала в комнате, другая переживала, сидя совершенно неподвижно и словно стараясь вообще исчезнуть, не дышать – так, будто комната была невероятно тесна, будто двоим в ней было буквально не повернуться» [9, с. 38]. Также в тексте постоянно описывается быт семьи, рассказывается о ежедневных занятиях главных героинь в разное время их жизни. Например, вот как описывает автор семейные праздники: «Обыкновенно мать, набивая полное ведро овощных очисток и снятой

крупными кусками яичной скорлупы, готовила не меньше пяти салатов, обязательно горячее и торт. Мать и дочь вдвоем садились за тяжело накрытый стол и, подливая каждая себе густопенной клохчущей газировки, наедались до отвала <...> Они почти не говорили между собой: мать не отрываясь глядела в телевизор <...> а дочь запоминала зачем-то, как материнские пальцы <...> ворочат ложку в салате, перебирают на блузке стеклянные пуговицы» [9, с. 86]. Кроме того, присутствуют описания бытовой обстановки: «в большой комнате, или зале помещалось высоченное зеркало, слегка раскисшее в верхнем углу. В нем была видна как бы заброшенная часть квартиры, темноватая, холодная, уходящая куда-то в бок <...> К стене, отделявшей зазеркальное крыло, снаружи лепилась сарайка, где сосед, передовой рабочий, держал мотоцикл» [9, с. 550]. Или: «из-за беспорядка все в квартире казалось испорченным, словно перечерканным грубыми исправлениями, что подтверждали косые и глубокие царапины на мебели; вышивки крестом, по-прежнему висевшие на стенах, походили на терки» [9, с. 550].

Отметим нарочитость построения романа: с целью максимального охвата событий и судеб, их переплетения, прослеживая каждое события во всех подробностях, включая последствия и обстоятельства, ставшие его причиной, писательница выстраивает монолитный мир произведения из пересекающихся друг с другом отдельных новелл, соединенных между собой ассоциативной связью. К примеру, драматическое повествование о единственной встрече Кати с отцом-алкоголиком перебивается эпизодами из других историй: о репрессированном отце Софьи Андреевны, ее разводе с Иваном, о Катином воровстве, о жизни Ивана после развода, о которой, кстати, ни Софья Андреевна, ни Катерина никогда ничего не узнают и т.д.

Роман открывается вполне «готическим» прологом – описанием похорон Софьи Андреевны с последующим появлением ее призрака: «Гроб привезли на кладбище и поставили сперва на табуретки, вдавленные ножками в черную мягкую землю, казавшуюся здесь удивительно живой» [9, с. 7].

Нарратор подробно описывает чувства и эмоции Катерины Ивановны – дочери умершей: «Во все время похорон у нее было странное чувство, будто она чужая происходящему вокруг: такая же принадлежность обряда, как гроб или венки, торжественные, будто гербы потусторонних государств, встречающих покойную. Сначала Катерину Ивановну вели, потом везли, потом опять вели по сырой дорожке, где она спотыкалась о тени ветвей и могильных оград. Слезы давили ей на нос, на глаза – в небо словно поставили обезболивающий укол, от которого на лице образовалась онемелая подушка, но заплакать Катерина Ивановна не могла и, когда кто-нибудь на нее смотрел, только мяла в руке пропотевший платок» [9, с. 8]. Кстати, в последствие готический элемент не устраняется из повествования окончательно – в роман вкрапляются сцены, вполне соотносимые с готическими штампами современных киноужасов: «Комариха полезла коленками на скакнувший ящик, откуда сыпанулась тонкая и черная, как корни, старая морковь, – и секунду спустя ноги Комарихи оказались на ветру, тапки слетели с поджатых пальцев, точно мотыльки, а внизу, облизнув повисшую душу горячей жутью, протекла, точно черная пиявка, странно безногая кошка. Комариха не успела ничего понять: ударившись, потом перевалившись мягким животом, она почувствовала под собой все тот же бетонный припек, дышащий влагой, словно горчичник; веревка кисло горела в ладони, и вся затекшая рука Комарихи, перевитая петлями, была измята, как это бывает после дурного сна. Однако, приподнявшись, Комариха поняла, что она уже в другом, необыкновенном месте – почти волшебном, потому что сюда она могла попасть, только перелетев по воздуху» [9, с. 484].

Воспоминания о несчастливой жизни Софьи Андреевны и ее дочери излагаются ретроспективно. Жизнь Софьи Андреевны, преподававшей литературу и до сих пор «жившей в девятнадцатом веке» [9, с. 27], с раннего детства как бы разделилась на две неравные части: до и после ареста отца. Расстрел отца, изолированность семьи «врага народа» определяет общую атмосферу дома – разобщение и тотальное одиночество. О маленькой Софье

заботятся лишь формально, девочка оказывается эмоционально брошенной, таящей в памяти «тошный ужас» об отце, связанное с неблагонадежными книгами ощущение опасности. У нее не было подруг, за исключением Комарихи, которая сама навязывала свое общество. Софья Андреевна любила одиночество. Ее дочь, также, как и мать, выросла нелюдистой, в школе над ней издевались и не брали играть, так как она была учительской дочкой. Но девочка нашла себе занятие по душе, она любила воровать вещи у чужих людей: «Это сделалось ее маленькой тайной, о которой она сама почти ничего не помнила среди повседневных будничных дней <...>. Такие почти невинные пороки незаметно переходят из детства во взрослую жизнь: Катерина Ивановна не раз воровала на службе...» [9, с. 77].

Между матерью и дочкой была взаимозависимость. Они не могли счастливо жить вместе, но и не представляли свою жизнь по отдельности: «Так, изнурительной бессонницей, выражалась их взаимная несвобода, невероятная близость, когда мать и дочь все время мешали одна другой и просто не могли не обращать друг на друга внимания. Позже доходило даже до того, что, пока одна что-нибудь делала в комнате, другая переживала, сидя совершенно неподвижно и словно стараясь вообще исчезнуть, не дышать, – так, будто комната была невероятно тесна, будто двоим в ней было буквально не повернуться» [9, с. 38].

Нарратор рассказывает о тяжелом сосуществовании Софьи Андреевны и Катерины Ивановны. Подробно описывается то, как накапливаются обоюдные обиды, которые будут всю жизнь преследовать героинь. Мать до конца своей жизни бережно хранит и лелеет их, они – ее компенсация за страдания, которые никто никогда не сможет ни понять, ни оценить. Дочь, в свою очередь, чувствует вину перед матерью, но не может попросить у нее прощения, а просто замыкается в себе, становится нелюдистой и свое детство проводит в одиночестве.

Тем не менее, несмотря на обиды и недомолвки, Софья Андреевна любила дочь, но какой-то «своей» любовью: «доказательством тому служили

многочисленные девчонкины недостатки. Много терпения требовалось для того, чтобы сносить ее постоянную вялость, хмурость, ее привычку раскапывать пальцем дырки в мебельной обивке, ее манеру оставлять медленно тонущие ложки во всех кастрюлях и банках, откуда ей пришла охота зачерпнуть. Для выражения любви не надо было целовать и гладить по головке, следовало просто не кричать, – а Софья Андреевна никогда не кричала. Материнскую любовь она воспринимала как добродетель, равную – с обратным знаком – отрицательным качествам дочери и приравставшую девчонкиными двойками» [9, с. 40]. Как ни странно, но и «девочка тоже думала, что очень любит мать, и если бы кто-нибудь попытался доказать ей обратное – напомнив, например, что в школе от матери пахнет кухней, что она берет руками осклизлые тряпки и соленую кухонную варежку с торчащей из нее горелой ватой <...> – девочка восприняла бы это как страшное обвинение» [9, с. 51].

Затем нарратор снова раздвигает временные границы и перемещает повествование на много лет вперед, когда мать выписывают из больницы умирать. Как ни странно, но именно в это время Катерина Ивановна осознает, что никогда «не любила мать, но мать была тем единственным, что она действительно имела в жизни» [9, с. 160].

После этого повествование возвращается во времена юности Катерины Ивановны. «Взрослая сонная дочь разочаровывала Софью Андреевну <...> одиночество дочери она воспринимала как свое несчастье» [9, с. 298]. У Катерины не было никого, мужской пол оставался для нее загадкой, она не знала, что это за существа и как вести себя с ними. Все это потому, что в их семье совершенно не было мужчин. «Очень долго и давно, не меньше, чем сто двадцать лет, мужчины не умирали своею смертью в лоне этой семьи, но исчезали, как были, не успевая измениться за часы ареста или отъезда <...> загробный мир, кольцом лежащий вокруг городка, никогда не возвращал им мужей и отцов, и любые вести, какие еще могли донестись, буквально относились к прошлому, так же как и собственные их воспоминания, с

годами странно упрощавшиеся. Мужем становилась фотокарточка на стене» [9, с. 285]. Мужчины не умирали в семье, но вещи их оставались и хранились, будто от мертвых» [9, с. 289]. Нарратор вновь меняет временную перспективу, повествуя об истории сложных взаимоотношений Софьи Андреевны и ее мужа Ивана. Муж ушел от нее еще за долго то того, как появилась на свет дочь: «Наутро, разбуженная робким лязгом, Софья Андреевна первым делом вспоминала, что муж ушел. Понадобилось четыре месяца, чтобы пересечь границу между прежней жизнью и новой явью» [9, с. 98]. Он и женился на ней только из-за того, что она была беременная, никогда не был ей верен, и, уж конечно, не любил ее. Иван считал ее «бесчувственной колодой, с самого начала бывшая врагом». «Уж эта была принципиальней всех: прихромала за ним на трамвайную остановку, несчастная, пузатая, с фатой в кармане пальто, а после не далась всего лишь потому, что на полу спокойно спали брат с приятелем» [9, с. 247]. Он менял женщин и города как перчатки: «Что гнало его из города в город, от женщины к женщине? Может, ему просто нравилось ездить по железной дороге, казавшейся, если глядеть со стороны, такой же частью простертого пейзажа, как озеро или сосна, но в действительности ему не принадлежавшей?» [9, с. 243]. Катерина Ивановка ничего не знала о своем отце и до двенадцати лет его ни разу не видела. Мать никогда о нем не рассказывала, а Катерина не хотела ворошить прошлое, потому и не спрашивала.

Далее повествование переносится в родную деревню Ивана, куда тот сбежал от жены, и где живет с сожительницей, почтальонкой Галей. Именно там состоялась единственная встреча отца и дочери, которая так до конца и не поняла, что это ее отец: «Единственная встреча с родным отцом, оттого, что девочке его никто не показал и не ввел их прилюдно в положенные отношения, получилась точно с тем же привкусом нереальности, что и небывший раз» [9, с. 312]. Долгожданная встреча дочери с отцом была нелепой. «Отец бормотал, осторожно трогал ее за плечи <...> Внезапно отец

захлебнулся и припал, девочка ощутила у сердца тяжесть его большой немытой головы. В отчаянии она оттолкнула кулаками покачнувшееся тело и бросилась в сторону <...> отец неверной хваткой уцепил ее за локоть, а другую горячую лапу распластал на спине, где сразу собрались кипящие мурашки <...> от отца, или кто он был, разило почему-то ржавым школьным унитазом, а пиджак, когда девочка утыкалась в него лицом, издавал отдельный запах, платяной, застоявшийся, запах детского страха в закрытом шкафу <...> На какой-то миг, ослабнув, сдаваясь участи, девочка перестала сопротивляться <...> и была минута какой-то небесной нежности, когда все вокруг словно замерло в воздухе, только луна, будто сова на рябых простертых крыльях облаков, летела вниз, высматривая мышь <...> но вдруг девочка ощутила, что мужчина, обнимая ее, одновременно вытирает руку об ее задравшуюся кофту» [9, с. 312–313]. В этот момент все волшебство куда-то исчезло, девочка укусила отца за руку, убежала и больше его никогда не видела.

Затем читатель попадает в мир молодой Катерины Ивановны. Она дважды не смогла поступить в институт, и в целях воспитания мать заставила ее закончить курсы машинописи, после которых она смогла найти работу по душе и первую подругу – Маргариту. «Они действительно слились в одну – две старые девы, девочки-старухи, обе с финтифлюшками ранней седины, – соединились родом страстной, невысказанной зависти, когда у подружки все кажется лучше и хочется беспрерывно меняться <...> ролями, чтобы сперва одна опекала другую, а потом наоборот» [9, с. 351]. Но не долго продолжалась их верная дружба и постоянное совместное времяпрепровождение, скоро появился Колька, который увел Маргариту. «Никто не понял, как и в какой момент между Колькой и Маргаритой пробежали первые флюиды, как они вообще могли на столько обмануться, чтобы увидеть друг в друге людей, достойных любви, – ведь оба были такие задрипанные, потрепанные жизнью, которой ни у того, ни у другого, по сути, не было» [9, с. 366]. Катерина Ивановна вновь осталась одна.

Устроив свою жизнь, Маргарита по-прежнему заботится о Катерине, строит планы ее замужества. Женихом, достойным подруги, Маргарита считает своего приятеля художника – Сергея Сергеевича Рябкова. Он узнает в Катерине Ивановне родственную душу, заметив однажды, как она бесцельно крадет чужие вещи, так как сам делает то же – не для того, чтобы потом использовать их для личных нужд, а чтобы как натуру вставлять в свои натюрморты. Однажды, когда он просит Катерину Ивановну украсть для него двузубчатую вилку, становится очевидным, что они похожи и «Рябков осознал, что давно питает к ней подобие нежности». Он считает, что брак с Катериной Ивановной – это лучшее продолжение его бесцельной жизни. Примерно в это же время заболевает Софья Андреевна: «Отупевшая Софья Андреевна, уже не особо страшась врачебного нагоняя, как-то по дороге зашла в поликлинику, и там ее послали по разным специалистам» [9, с. 429]. Когда же ее «на всякий случай» направили к онкологу, она почувствовала, что ее, в дополнение ко всем страданиям, подло ударили в лицо <...> Софья Андреевна хотела крикнуть, что у нее открыли рак и ей теперь полагаются льготы, чтобы ее пустили хоть где-нибудь присесть» [9, с. 435].

Рябков и Маргарита посчитали, что открывшаяся внезапно болезнь может сыграть им на руку. Они начинают ждать смерти Софьи Андреевны, так как считают, что после этого Сергей и Катерина смогут жить вместе. Вскоре Софья Андреевна действительно умерла. Но Рябков и Катерина Ивановна не только не сблизились, но и, наоборот, еще сильнее отдалились друг от друга. В смерти матери Катерина свою вину, ведь не любила и не жалела мать, когда та была жива. И теперь ей кажется, что мать не похоронена, а навсегда осталась на своем диване: «Поговаривали, что свихнувшаяся Катерина Ивановна постоянно видит дома мертвую мать» [9, с. 522]. «Софья Андреевна и правда осталась дома <...> Сознание Софьи Андреевны было не здесь, а неизвестно где, но какая-то часть ее продолжала

видеть собственный земной конец и место, где она, как человек, осталась насовсем...» [9, с. 522].

Тем не менее, настойчивая Маргарита не оставляет усилий выдать подругу замуж и уговаривает Рябкова помириться с Катериной Ивановной и прийти на свидание в ее квартирку. «Как назло, Маргарита частенько задерживалась, потому что решила идти до конца и назначить конкретный день, когда Сергей Сергеевич придет к Катерине Ивановне и останется у нее ночевать. Понимая, что если их свети и говорить с ними обоими, то ничего не выйдет, Маргарита застигала их по одному и заводила разговор в форме предложения от другой стороны» [9, с. 541].

Однако сумасшедшая, но не утратившая своей хитрости и проворства Комариха (подруга Софьи Андреевны) не правильно поняла разговор сына и невестки, решила, что они хотят устроить покушение на Софью Андреевну, уже мертвую к тому моменту и, ненавидя Маргариту, решила помешать ей. Она первой прокралась в квартиру Катерины Ивановны, где, вооружившись вилкой, посягнула на жизнь художника Рябкова, который вошел в пустую квартиру, так как дверь была открыта. «Призрак старухи в могильных лохмотьях поднялся ему навстречу и угрожающе занес костлявую руку в распавшемся рукаве» [9, с. 562]. К слову, Сергей Сергеевич перепутал Комариху с покойной Софьей Андреевной, получил не только физическую, но и психологическую травму.

Никем не замеченная и уже принявшая решение Катерина Ивановна выскользнула из подъезда, успев заметить “скорую помощь”, толпу и “скорченную фигурку с черным кустиком знакомой бороды”. И тут она поняла, что «все происходившее с ней, наконец-то закончилось. Чтобы вернуться в прежнюю жизнь, ей пришлось бы как-то улаживать случившееся, а она не хотела и не могла» [9, с. 564]. Именно так она обрела свою свободу. По всей видимости, ей не пришлось долго ей наслаждаться, так как вскоре она погибает. «Она не замечала лобастый, оскаленный радиатором междугородний автобус, выраставший издали на бешеных колесах, не

замечала ожидающий рядом с нею неторопливый тракторок – то, чему через минуту было суждено превратиться в месиво железа и крови, стекавшей с покореженных обломков, будто плохая, жидкая краска» [9, с. 572].

Как мы уже отметили, ключевым мотивом и в «Стрекозе...», и в последующих романах О. Славниковой становится мотив одиночества – практически все героини писательницы несчастны, это женщины-неудачницы искалеченными судьбами, «лишние», не нашедшие место в жизни. По справедливому мнению А. Немзера, О. Славникова «пишет об одиночестве и взаимонепонимании "бедных людей", что обречены мучительно соприкасаться друг с другом и волочить на себе груз неуклюжей и бесформенной жизни. Они живут инстинктивно подчиняясь заведенному порядку или лихорадочно изобретая "другую реальность". Тешась несфокусированными воспоминаниями или громоздя "прожекты"» [86]. И главные герои, и второстепенные персонажи романа одинаково несчастны, по справедливому замечанию М.А. Амусина, «все они монстры или духовные инвалиды с непривлекательной внешностью, вздорными характерами и мелочными интересами» [19]. Они не наделены совершенно никакими явно положительными качествами, скорее наоборот, большинство их качеств – отрицательные. Даже внешне они невзрачны, безобразны, несуразны и неаккуратны. Внешний облик отражает их внутреннее состояние. Например, Комариха «была неопрятна и толста бугристой нездоровой толщиной, тоже, как и сын, всегда в каких-то нитках: белые, бельевые, липли ей на зимнее пальто, отчего казалось, будто оно надето прямо на ночную сорочку. Ее щекастое лицо с неожиданно острым лоснящимся носиком постоянно принимало пищевые оттенки: обычно было цвета сосиски с горчицей, но когда она лезла, отдуваясь и кланяясь, по школьной лестнице, делалось похожим на переспелый помидор» [9, с. 43]. Или Маргарита, «которая в самом деле выглядела жалко: обширный плоский лоб при мелкости прочих черт, ротик, будто собранный на резинку, густые, как вата, обесцвеченные волосы, вечно сожженные завивкой <...> Молодость

ее уже являла черты будущей старухи – в двадцать пять Маргарита была карга» [9, с. 101].

Главные героини (Софья Андреевна и Катерина Ивановна) одновременно схожи и несхожи друг с другом: «Обе, мать и дочь, были высокие, крупные, тяжелолицые, с мужскими носами, с нежными, близко посаженными глазками, с обилием карих, черных, розовых родинок; <...> Порой их сходство затуманивалось на несколько лет, но неизбежно возникало снова. Катерина Ивановна, оттого что догоняла мать, все время казалась старше и солидней собственного возраста» [9, с. 14]. В романе постоянно подчеркивается их одинаковость: они одинаково нелюдими, одиноки, и в конце концов, одинаково несчастны. Дочь с раннего детства повторяла все за матерью, и «черты Катерины Ивановны всю жизнь послушно следовали ее чертам» [9, с. 14]. Осознав то, что дочь похожа не нее, «Софья Андреевна испытывала настоящий страх – извечный ужас оригинала перед копией, сходный со страхом смерти» [9, с. 92]. Заметим также, что по ходу повествования, автор называет их по имени и отчеству, а всех остальных героев лишь по именам, и иногда по фамилии, а это свидетельствует о том, что он пытается выделить их из общей массы героев. Одинаковое их именование говорит о том, «что большая часть повествования отводится существованию этих женщин примерно в один возрастной период. Номинируя героинь преимущественно как Софья Андреевна и Катерина Ивановна, Славникова убирает между ними возрастную разницу. Смещая временные пласты, автор представляет детство и взросление Катерины Ивановны параллельно с молодостью Софьи Андреевны – в форме воспоминаний» [40, с. 162].

Кроме того, всех персонажей объединяет постоянная саморефлексия. «Данное свойство включает в себя не только способность постоянно размышлять над сказанным и сделанным, прошлым и настоящим, но и стремление оторваться от страшной реальности. В сознании героинь очень часто переплетаются быль и небыль, действительное и воображаемое» [153,

с. 220]. Именно поэтому автор уделяет особое внимание снам, видениям, мечтам. Они настолько правдиво воспроизводятся автором и органично вплетены в ткань повествования, что читателю очень сложно отличить реальные события от ирреальных, воображаемых.

Особую роль в «Стрекозе...» играет конструируемое писательницей пространство, которое делится на внешнее и внутреннее. Местом действия внешнего пространства в романе является некий универсальный провинциальный город, который совершенно ничем не отличается от сотен других таких же городов России. Он потихоньку рос, развивался, «обзаводился столичным хозяйством навроде цирка и метро <...> многоэтажные здания строились в улицы и несли на крышах по слову из гигантских надписей <...> Широкие улицы и площади возникали на месте порушенных и поднятых бульдозерами в дощатые кучи трухлявых трущоб, отскобленное место застилалось асфальтом и бетонными плитами...» [9, с. 26]. Однако главные героини не замечают и не желают знать этого внешнего развития, потому что существуют в другом пространстве и времени. Внутреннее пространство кардинально отличалось от внешнего: «Их город, где они существовали сами по себе, не развивался и не рос, напротив – становился все более захолустным. Сюда не доходили моды, не попадала дорогая бытовая техника, здесь два кудрявых мальчика – Пушкин и Володя Ульянов – одинаково сидели на разных картинках, подперев кулаками толстые щеки, и считались чем-то вроде родни» [9, с. 27].

В итоге, внутреннее пространство, в котором существовали Софья Андреевна и Катерина Ивановна сужается до рамок одной квартиры. Как замечает М. Гаврилкина, «Трагедия повседневности разворачивается в замкнутом пространстве небольшой однокомнатной квартиры, где в «пустоте нарисованных комнат» [40, с. 111] на соседних, «зеркально расположенных кроватях ютятся мать и дочь» [40, с. 160]. Подчеркнем в связи с этим, что особую роль в системе хронологических отношений романа играет пространство Дома: дом, недобро переживший еще в детстве Софьи

Андреевны вмешательством чужих людей, внешних сил, как бы закрывается от любых перемен и любых вторжений извне. Отметим, однако, что в отличие от других семейных романов, где дом – пространство локальное – становится символом единения семьи, локусом, объединяющим принадлежащих одному роду героев, здесь не выполняет подобных функций. В этом доме ничего не меняется, но лишь пополняется не связанными с внешним миром элементами (рисунки матери и вышивки бабушки), да и сам он обретает зловещие очертания, превращаясь в символ одиночества и остановившегося времени. Кроме того, пространство дома (квартиры) символически знаменует переход из бытия в небытие. По мнению Ю. Подлубновой, «герои, зависавшие в пустоте бытия, не успевали за ходом времени и постепенно перемещались в другую пустоту, пустоту небытия, не имеющую никаких топографических привязок» [106]. Беляков справедливо замечает, что «В “Стрекозе” Славниковой удалось найти почти идеальное соотношение между социальностью и общими проблемами бытия и небытия, жизни и смерти. Смерть, Небытие – вот главная тема» [27].

Равно как и пространство, время в «Стрекозе...» представлено двумя пластами: внутренним и внешним. Не важно, что происходило с внешним временем, своим внутренним временем героини распоряжались сами, именно этим объясняются постоянные скачки из одного воспоминания в другое, и из настоящего времени в прошлое. Внешнее время в романе линейно – со всей очевидностью угадывается советская действительность в разные её десятилетия: описываются субботники, на которых должны присутствовать обязательно все рабочие («Это случилось весной, во время субботника. За отделом был закреплен для ухода и уборки участок улицы, удивительно неприятной и глухой под каблуками <...> никто не любил субботников, кроме Маргариты...» [9, с. 345]), есть упоминания о КГБ («стали шептаться, будто Маргарита стучит в КГБ, – якобы ее видали под железной дверью особого отдела, где она перетапывалась, засунув голову в квадратное окошко» [9, с. 344]), репрессиях («Софья Андреевна помнила, как

новогодней, жаркой, мандариновой, блескучей ночью четверо явились за ее отцом» [9, с. 289]). «Исторический (советский) фон повествования дан глухими и размытыми упоминаниями о терроре 30-х, войне, присутствии в повседневной жизни тени КГБ и первомайских субботников. Семья, к которой принадлежат героини, – сущностно женская, мужчины в ней “не держатся”, быстро исчезают, но это, согласно автору, не столько трагическая примета эпохи, сколько знак судьбы, слепого и тяжелого рока» [19].

На протяжении всего фабульного развертывания, как мы уже отмечали, сюжетное время расширяется за счет постоянных ретроспекций. Из настоящего времени читатели переносятся в прошлое, и наоборот. Это происходит за счет многочисленных воспоминаний главных героев. По словам Г. Фроловой и Т. Прохоровой, такого рода «ретроспекции позволяют проникнуть в глубины человеческой памяти и распознать истоки настоящих страхов и жизненных принципов персонажей» [153, с. 220]. Кроме того, писательница использует принцип контрапункта – стремительное изменение перспективы. К примеру, развивая жизнеописание Софьи Андреевны так, что героиня вполне вписывается в ряд типичных «маленьких людей» русской словесности, писательница вдруг вводит диссонирующий с историей жизни героини эпизод с выброшенными почетными грамотами, демонстрирующий расщепление души Софьи Андреевны, культивирование ею того темного начала, которое когда-то разрушило счастье ее семьи.

Отметим также некоторые ключевые стилевые особенности романа. Прежде всего, это использование приема несобственно-прямой речи, необходимого для передачи «слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача текста персонажа не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводными словами (или их эквивалентами)» [153, с. 125]. В «Стрекозе...» этот прием используется не только в отдельно взятом отрывке, но на протяжении всего повествования. Во всем произведении нет ни одного диалога, а историю небольшого семейства рассказывает нарратор.

По терминологии В. Шмида, повествователя в «Стрекозе...» можно назвать «непричастным нарратором», то есть не повествующий в повествуемой истории. И действительно, нарратор лишь только рассказывает и описывает события, происходящие с матерью и дочерью, но никак не участвует в этих событиях, не играет никакой роли в них. В романе, как уже отмечалось, отсутствуют диалоги, монологи и прямая речь. Все внутренние переживания, описания, размышления передаются не самими персонажами, а нарратором, выполняющим роль нейтрального наблюдателя: «В “Стрекозе” внутренняя жизнь изображается не через собственные высказывания персонажей, не воссозданием (в какой угодно технике) их “поточков сознания”, а идущими непосредственно от автора рассуждениями или образными конструкциями, проекциями душевных состояний, которые должны складываться в картину личности» [19]. Подобная стилистическая манера отнюдь не случайна – именно она позволяет с максимальной точностью передать отсутствие полноценной коммуникации между матерью и дочерью: «Герои романа, связанные семейными узами, казалось бы, самые близкие родственники, тем не менее никогда не говорят друг с другом. Взаимоотношения матери и дочери, условно говоря, следует называть немymi, или некоммуникативными, поскольку в тексте не содержится ни одного диалога, ни одной реплики прямой речи, ни даже привычной читателю формы внутреннего монолога. «Озвучивание» осуществляется повествователем» [40, с. 160]. Своей дочери она тоже ничего не рассказывает ей об отце, а с возрастом незнание переходит в нежелание знать, и связь поколений вообще разрушается.

И наконец, очевидно пристальное внимание О. Славниковой к детали, предельная концентрированность на реалиях вещного мира: «Отсутствие действия писательница заменяет огромным объемом до мельчайших подробностей прописанных деталей – обстановка, одежда, пейзажи, психологические состояния, так что постепенно создается ощущение, что именно эти мастерские миниатюры и являются подлинными героями повествования» [31]. Роман изобилует описаниями вещного мира. Например,

описание украденных вещей: «вещи, которые девочка вытрясала из сумок, раскладывала где придется и оставляла в неестественных положениях, казались мертвыми и отличались от живых каким-то тусклым налетом, утратой свойств» [49, с. 82]. Примечательно в этом отношении описание блюд, которые Катерина Ивановна приносила своей матери в больницу: «неуклюжие котлеты с подошвами жира, банки рваных слипшихся пельменей, мешки забродившего винограда» [9, с. 432].

В заключение раздела некоторые предварительные выводы относительно художественного своеобразия семейного романов О. Славниковой. У О. Славниковой в «Стрекозе...» намечаются важнейшие темы, мотивы и приемы, которые станут определяющими для всех последующих романов писательницы: темы семьи, смерти, безумия, пограничных состояний человеческого бытия; мотивы одиночества, рока, судьбоносного стечения обстоятельств, меняющего жизнь главных героев. Всех персонажей объединяет постоянная саморефлексия, и это не только способность постоянно размышлять над сказанным и сделанным, прошлым и настоящим, но и стремление оторваться от страшной реальности. В сознании героинь очень часто переплетаются реальное и ирреальное, действительное и воображаемое.

Создавая в жанровом отношении семейный роман, О. Славникова, несколько переосмысливает, во-первых, хронотопические отношения семейного романа («идиллический хронотоп», по М. М. Бахтину, заменяется пространством Дома, становящегося символом разрушения и тотального одиночества). Во-вторых, само понятие семьи, изображая тип «женской семьи», члены которой стали жертвами мрачных исторических (эпоха репрессий) и личных (травма потери отца) обстоятельств, а потому они подспудно убеждены, что их судьба – оставаться одинокими.

3.4. Традиции семейной хроники в «Русской канарейке» Дины Рубинной

Весьма примечательно преломление традиции семейного романа, на наш взгляд, и в трилогии Д. Рубиной «Русская канарейка» (романы «Желтухин», «Голос», «Блудный сын»). В частности, речь идет об отражении мотивов отторжения от семьи, отказа от семейных традиций и даже создания семьи как таковой, о связи истории семьи с историей государства, целой эпохи. История разных семей здесь предстает как калейдоскоп, в эти истории причудливо включены разные события, города.

Действительно, географический «разброс» действия трилогии весьма обширен: Одесса и Алма-Ата, Вена и Париж, Иерусалим и Лондон, Таиланд и прекрасный Портофино. История двух семей связана, по сути, только одним мотивом - легендой о кенаре Желтухине-первом и редкая старинная монета в виде сережки у странной глухой девушки на пляже маленького тайского островка Джум. Именно там и встретились уроженец Одессы Леон и Айя из Алма-Аты. И именно о том, как эти герои оказались в одно время в одном месте, Дина Рубина повествует на протяжении почти двух томов своей трилогии. Первые две книги трилогии отличаются не хронологическим порядком изложения, в частности, Дина Рубина то описывает современное время, то погружается в прошлое, но при этом, во время повествования даже есть и такие моменты, которые отсылают читателя в возможное будущее.

Обратимся к первой книге трилогии – «Желтухин». Сначала мы читаем об истории алма-атинского Зверолова Каблукова и Илье, отце Айи, а затем Дина Рубина рассказывает историю семейства Этингеров из Одессы. Традиции семейного романа здесь преломляются достаточно интересно. В первую очередь, жизнь этих семейств Рубина показывает как наполненную различными легендами, тайнами, личностными трагедиями. Это неизменный атрибут любого семейного романа, поскольку действительно в жизни почти каждого семейства можно отыскать многочисленные противоречия и тайны.

И чем более длительной является история семейства, тем большей таинственностью она обладает. Илья, всю жизнь проживший со строгой, властной бабушкой и страдавший по исчезнувшей матери, не имел понятия, кто его отец. Примечательно описание Каблукова: «А по-другому его в семье и не называли. И потому, что многие годы он поставлял животных ташкентскому и алма-атинскому зоопаркам, и потому, что это прозвище так шло всему его жилисто-ловчому облику. На груди у него спекшимся пряником был оттиснут след верблюжьего копыта, вся спина исполосована когтями снежного барса, а уж сколько раз его змеи кусали – так то и вовсе без счету... Но он оставался могучим и здоровым человеком даже и в семьдесят, когда неожиданно для родных вдруг положил себе умереть, для чего ушел из дому так, как звери уходят умирать, – в одиночестве» [8].

Итак, в каждой семье в истории отечественной литературы, как мы показали в предыдущих главах, есть такие представители, которые сохраняют оторванность от семейных традиций, Каблуков является как раз таким героем. И именно поэтому он в семье воспринимается едва ли не как легендарный персонаж, о его жизни ходят мифы, все окутано ореолом таинственности: «Трудно понять, а сейчас уже никого и не спросишь, каким ненасытным ветром гнало их папашу по Российской империи? А ведь гнало, и в хвост и в гриву. И если уж мы о хвосте и о гриве: лишь после распада Советской державы бабушка посмела оголить кусочек «страшной» семейной тайны: у прадеда, оказывается, был свой конный завод, и именно что в Харькове. «Как к нему лошади шли! – говорила она. – Просто поднимали головы и шли» [8].

Обыгрывается в романе, причем неоднократно, мотив семейной преемственности, наследственности. Например, о Каблукове мы можем узнать следующее: «На этих словах она каждый раз поднимала голову и – высокая, статная даже в старости, делала широкий шаг, плавно поводя рукой; в этом ее движении чудилась толика лошадиной грации.

– Теперь понятно, откуда у Зверолова страсть к ипподромам! – однажды воскликнул на это Илья. Но бабушка глянула своим знаменитым «иваногрозным» взглядом, и он заткнулся, дабы старуху не огорчить: вот уж была – хранительница семейной чести.

Вполне возможно, что разгулянная прадедова повозка тряслась по городам и весям вперегонки с неумолимым бегом бродяжьей крови: самым дальним известным его предком был цыган с тройной фамилией Прохоров-Марьин-Серегин – видать, двойной ему казалось мало» [8].

Таким образом, образ Каблукова является неким образом человека-легенды, человека-мифа, его жизнь является непонятной многим членам семьи, но и оттого перипетии его судьбы столь манят своей таинственностью, ведь жизнь Каблукова «выбивается» из привычных рамок семейной обыденности. Каблуков – это человек, который позволил себе нарушить традиции, что ставит его в совершенно иное положение.

На наш взгляд, в «Желтухине» проводится мысль о том, что настоящая семейная жизнь, а точнее, счастье семейной жизни заключено в простоте, не в этих мифах и тайнах, недомолвках, взаимных обидах, а в познании настоящего призвания семьи – духовном и физическом объединении, совместном преодолении трудностей, рождении детей и их воспитании... Эта простота подчас совершенно недоступна человеку, возможно, именно поэтому Зверолов с такой теплотой говорит о своих птицах, заботливо обустроивающих гнезда: «Поэзия семейной жизни...». Остается открытым вопрос о том, в какой мере человеку доступна эта поэзия.

Также стоит обратить внимание на то, что в романе поднимается проблема воспитания, взросления. То есть, роман «Желтухин» можно в определенной мере назвать романом становления, воспитания (М.М. Бахтин).

Здесь есть и персонаж «не от мира сего», глава семейства, властная бабушка, которая привыкла все контролировать: «В Институте бабушка уже не работала, но продолжала его «курировать»: приходила в свою лабораторию виноделия, обсуждала с учениками и бывшими коллегами

результаты опытов, проверяла чистоту химической посуды»... Мотив выраженного матриархата, столь характерный для русской действительности. Именно женщине порой принадлежит ключевая и ведущая роль в семье: «Илюша с раннего детства сопровождал бабушку в ее «инспекциях» [8]. Привык послушно вкладывать руку в ловушку сильной и жесткой бабушкиной руки – почему-то она любила всегда чувствовать руку мальчика у себя в ладони; привык слушать бабушкины объяснения всему вокруг. Годам к шести знал от нее много неожиданных, необычных и «взрослых» явлений природы и мира». И все же, складывается ощущение, что не хватает пресловутого баланса в воспитании, когда каждый – мужчина и женщина – выполняет свою функцию в семье. Эта проблема весьма глубока, и проходит красной нитью почти через все повествование трилогии.

Кроме того, важное место в семейной истории отведено поддержанию имиджа семьи, ее статуса, заботе о том, как она будет выглядеть в глазах других. В романе «Желтухин» таким героем как раз и являлась бабушка: «То, что Зверолов – отчаянный игрок, бабушка старательно и ревниво скрывала. Та еще лакировщица действительности была. Все, что ею расценивалось как «семейный позор», запрятывалось в такие подвалы-анналы, что из этих застенков мало что вырывалось. Удивительно, что не уничтожила весь архив» [8].

Интересна также и судьба семьи Этингеров, описание истории которой тоже связано с мотивом преемственности, сохранения семейных традиций: «Само собой разумеется, что детей своих, сына Якова и дочь Эсфирь, Гаврила Оскарович с детства приладил к занятиям музыкой: он всегда мечтал о семейном ансамбле. Как все дети из приличных семейств, они учились в гимназиях: Яша — в Четвертой мужской, на углу Пушкинской и Греческой, Эсфирь — в Женской Второй классической, угол Старопортофранковской и Торговой (образцовое, заметим в скобках, учебное заведение). Кроме того, до Яшиных пятнадцати лет в семье жила Ада Яновна Рипс, дальняя родственница из Мемеля, обучавшая детей французскому и немецкому;

заполошная старая дева, подверженная приступам внезапной и необъяснимой паники, она покрикивала на них то на одном, то на другом языке».

В семье Этингеров все традиционно, родители заботятся о благе детей, «подстраивая» их жизнь под собственные ожидания и представления о должном: «Ибо Гаврила Оскарович Этингер не мыслил будущего своих детей без музыки и сцены, без волнующего сумрака закулисья, где витает чудная смесь пыли, запахов и звуков: дальняя распевка баритона, разноголосица инструментов, рыдания костюмерши, которую минуту назад примадонна назвала «безрукой идиоткой»... но главное, праздничный гул оживленной публики, заполняющей полуторатысячный зал, — тот истинно оперный гул, что, смешиваясь с оркестровыми всполохами из ямы, прорастает и колосится, как трава по весне. Так что Яша сел на виолончель» [8].

Однако есть и такие герои, которые позволяют себе бунтовать против этого должного, таким человеком оказывается Яша, внезапно увлекшийся революционными идеями. На наш взгляд, судьба Яши показывает, что никакие семейные традиции и ценности не способны уберечь человека от внутренней неустроенности, и чем больше навязывается детям, тем страшнее может быть их протест: «А Яша переменялся внезапно, необъяснимо и необратимо. В Одессе про такое говорили «з глузду зыхав». Мальчик стал совершенно несносен: грубил матери, на кухне перед Стешей нес, размахивая длинными руками, пылкую ахинею о каком-то «всеобщем равноправии свободных личностей» и, случалось, исчезал бог весть куда на целый вечер, манкируя репетицией. Причем с ним исчезал и футляр от виолончели, в то время как сама виолончель оставалась дома, точно брошенная кокотка, стыдливо приклонив к обоям роскошное итальянское бедро» [8].

История семьи Этингеров — это история тотального непонимания персонажами друг друга, тайн, которые в результате привели к уничтожению семьи, ведь прабабка Леона, Стеша, родила единственную дочь то ли от

Большого Этингера, то ли от его сына. Сам Леон, будучи уже взрослым, испытал настоящий шок, узнав, наконец, от непутевой матери о национальности своего отца. Рубина обращает внимания, что кроме Большого Этингера никто из главных героев не создал собственной семьи. Эська, Барышня, яркая в молодости – отцвела пустоцветом; Стеша, исполнив долг продления рода Этингеров, и не думала о том, чтобы вступить в брак и создать семью; мать Леона, шальная Владка, как кажется, совсем не создана для семейной жизни. И в Алма-Ате тоже – одинокий Зверолов Каблуков, его одинокая сестра, Игорь, овдовевший в день, когда родилась дочь. Подобная бессемейность свидетельствует о тотальном духовном кризисе. Ранее уже отмечалось, что в семейных романах достаточно часто хорошо прослеживаются эти самые кризисные явления. Трилогия Дины Рубиной не является исключением. Все духовные противоречия XX в. на примере истории разных семей тут показаны более чем рельефно. Но надежда на возрождение семейных ценностей остается, ведь и один и другой род выстояли, не развалились, в них сохранились семейные легенды, реликвии, внутренняя, кровная связь. Выстояли, несмотря на события революции, войны, развал Советского Союза. Меняются исторические и географические реалии, герои живут, умирают, круговорот жизни продолжается. И каждая семья является частью этой глобальной мозаики бытия.

Важнейший мотив каждого семейного романа – любовь. В трилогии Рубиной мотив этот реализуется в истории Леона и Айи. Леон выполняет задание спецслужб — путешествует по Тайланду в поисках Андрея Крушевича. На пляже острова Джум с ним знакомится глухая девушка-фотограф Айя, упоминает в разговоре «Стаканчики гранёные» и Желтухина, и говорит, что запомнила его ещё с первой случайной встречи. Услышав символические имена из истории своей семьи, певец заинтересовывается девушкой. Герои плавно разматывают спираль прошлого своих семей и, наконец, сходятся в отправной точке — Николай Каблуков, подаривший Эсфири Этингер кенаря Желтухина. Герои — наследники той невероятной

мистической связи двух семей: «Желтухин их повязал, дядя Коля-Зверолов и «Стаканчики гранёные». У героев завязывается роман.

Влюблённые путешествуют на яхте Леона, рассказывая друг другу о прошлом своём и своих семей. Эмоциональной манерой много говорить Айя напоминает Владку, только в отличие от той, говорит правду. Айя вспоминает свою жизнь в Лондоне в семье дяди Фридриха, неприязнь его жены Елены и привязанность к их служанке Берте, знавшей ещё Мухана и немку Гертруд. Берта рассказала девушке о любви родителей Фридриха — солдата-казаха и немки, спасённой им от изнасилования. Убежав от них, девушка много путешествовала, объехала полмира с камерой в руках, унаследовав страсть к бродяжничеству от своей бабки. В компьютере Айи целые серии фотографий — рассказы, как она их называет, все высокохудожественны.

Леон признаёт, что девушка близка ему по духу и очень отважна: «И вообще, чего стоят ей эти постоянные усилия быть как все, сколько мужества, сколько силы ей требуется...» [8]. Он не желает этого сближения, боясь вновь обмануться в чувствах, но девушка своей искренностью растапливает лёд его души. Из рассказа Айи о своём дяде Фридрихе Леон делает вывод, что тот и есть разыскиваемый разведкой Казах, компаньон Крушевича, нелегально торгующий оружием и плутоном. Герои расстаются, думая, что навсегда. Леон сообщает спецслужбам о Казахе.

Очевидно, что история разных семей соединяется в одной точке, ведь героев как раз и объединяют семейные воспоминания, семейные тайны и непостижимые, почти мистические, связи, которые протянулись через многие поколения. Леон и Айя являются героями, которые обладают как внешним сходством, так и внутренним родством. Перед нами разворачивается самобытная и уникальная история любви успешного артиста, обладателя редкого голоса - контратенора — и глухой девушки, бродяги и фотографа по призванию.

Трагизм и драматичность ситуации усиливается за счет того, что Айя не может узнать талант Леона, ведь мир звуков для нее закрыт, ей приходится читать по губам. Для Леона же музыка является целью и смыслом жизни. Айю скорее можно назвать вольной птицей, для которой не введена упорядоченная жизнь, ей не нужен комфорт, она живет одним днем, познавая мир и саму себя. Леон, в своей первой ипостаси – эстет, ценитель и любитель жизненных удобств и антиквариата, артист, чьи гастроли расписаны на год вперед, а во второй – имеющий огромный опыт, безжалостный и глубоко законспирированный агент израильских спецслужб. Как кажется, у них так мало общего, и совершенно разные стремления в жизни. И все же, есть нечто, что их объединяет. Речь идет о мотиве беспризорности, неприкаянности, оторванности от семьи. С юности они были вынуждены бороться с миром, а потому герои отличаются внутренней замкнутостью, они тщательно скрывают свои души и охраняют тайны, в том числе и семейные.

Кроме того, этих героев можно с полным правом назвать «беглецами». Айя – случайный свидетель и волею судьбы дальняя родственница «торговцев смертью», за которыми хозяева Леона из спецслужб давно охотятся. Леон мечтал сосредоточиться на певческой карьере, забыть об экстремистах, ведь он посвятил борьбе с ними немало лет. Его Айя, его «глухая тетеря», его худышка с «грудками-выскачками», его Дева Мария Аннунциата с «фаюмскими» глазами и ласточкиными бровями, его ангел, его наваждение и дьявольское искушение, его пронзительная любовь, его вечная боль никогда не сможет услышать его голос, смысл его жизни. Леон выступает в роли защитника Айи, она принимает решение в одиночку бороться против обстоятельств. Соответственно, герой принимает решение исполнить еще один долг – предотвратить доставку арабским экстремистам радиоактивной начинки для «грязной бомбы». Он понимает, что эта операция станет для него отступлением, после чего он сможет сполна посвятить себя свободе, любви, музыке.

Исследователи справедливо отмечают, что в прозе Дины Рубиной ощущается неподдельный интерес к человеку, личности – любой, будь то главный герой или побочный, но исполняющий свою незаменимую роль персонаж, вроде колоритной портнихи Полины Эрнестовны, создательницы Барышниного вечного «венского гардероба», остатки которого Леон благоговейно хранит и даже использует при случае; или алма-атинского кенарозаводчика Морковного; или обитателей густо заселенной одесской коммуналки, квартиры, когда-то целиком принадлежавшей Этингерам; или Кнопки Лю – крошечного эфиопа, парижского антиквара, бывшего пирата, бывшего марксиста, бывшего русского филолога [169; 170]. И это опять же отсылает к традициям семейного романа, поскольку история семьи складывается как раз из историй отдельных людей, ее представителей. История семьи является целостным феноменом, постигать который следует исключительно в контексте как духовной культуры, так и истории эпохи, государства. Именно это иллюстрирует трилогия Дины Рубиной.

Главные герои Дины Рубиной являются всегда людьми одержимыми и одаренными свыше недюжинным талантом [169; 170]. Они настолько поглощены страстью к любимому делу, что создается впечатление: та же страсть охватывает и писателя. Столь хорошо его знает, столь подробно и любовно описывает нюансы и профессиональные тайны. Примечательно, что в некоторых семейных романах писатели сосредотачиваются на душевных переживаниях своих героев, в других дарят им головокружительные приключения, оставляя «за кадром» их профессиональную деятельность. У Рубиной, наряду с вышеперечисленным, герои обязательно поглощены профессией или хобби, и это придает повествованию еще большую правдоподобность. Подчас, кстати, это творчество становится путеводной нитью для всей семьи, как, к примеру, для Этингеров.

Согласно Рубиной, семья сама по себе является некоей творческой субстанцией, в которой заложены некие скрытые силы, определяющие судьбы ее представителей. Возможно, именно поэтому писательница так

часто подчеркивает мистический аспект в судьбе семей в трилогии «Русская канарейка». Как будто бы кто-то наверху, невидимой, плетет нить судьбы каждой семьи, расставляя необходимые приоритеты, а из судеб семей складывается не только история страны, но и всего человечества. Повествование у Дины Рубиной отличается масштабностью, глобальностью, после прочтения трилогии создается четкое ощущение важности судьбы каждой семьи в отдельности. Более того, и каждая семья воспринимается как микрокосм, в котором действуют собственные законы.

Испытание любовью, первая любовь – это ещё одна важнейшая фаза воспитания личности. Именно в любви проявляются природный темперамент, характер, а также приобретённые в детские и юношеские годы качества. Более того, первая любовь может всё изменить и сделать человека лучше – помочь ему стать более искренним, открытым, менее эгоистичным. Дина Рубина вслед за другими создателями семейного романа особенно пристальное внимание уделяет взаимоотношениям между мужчиной и женщиной, при этом любовь писательница рассматривает как борьбу двух личностей, каждая из которых стремится создать идеал, и, не найдя его, вновь и вновь разочаровывается. Дина Рубина разрабатывает мысль о том, что отношения между мужчиной и женщиной необходимо дополнить глубоко мистическими отношениями между ними.

Построить идеальные отношения героям «Русской канарейки» часто не удаётся, если присутствует физическая удовлетворённость, то катастрофически не хватает духовной близости и человеческого взаимопонимания. Большинство персонажей смиряется с этим недостающим «звеном», они создают семью в надежде, что когда-нибудь можно будет ощутить полноту семейного счастья, но, как правило, с годами людей начинает разделять настоящая пропасть – стена непонимания, и физическое влечение не может возместить душевных страданий. Как результат, семья обрастает взаимными обидами и непониманием. Итак, ещё одна фаза в процессе воспитания личности – создание собственной семьи. На этом этапе

возникают свои испытания и трудности, и, что самое главное, появляется чувство ответственности не только за себя, но и за другого человека.

В романе семейная жизнь – это основа человеческого бытия, в единении друг с другом мужчина может проявить свои истинно мужские качества, а женщина – женские, в идеале вместе они должны образовать союз, основанный на гармонии. Теперь уже они вместе – муж и жена познают мир, самих себя, обретают новый смысл жизни. В трилогии присутствуют и такие герои, которые не способны вступить в эту фазу развития личности, то есть в силу многих обстоятельств не могут создать собственную семью, они мечутся и не находят себе места в этой жизни, потому что уходят из жизни их родители, а дальше остаётся лишь пустота.

Важное значение для воспитания личности в семейном романе Рубинной обретает и процесс самоопределения, необходимость вовремя осознать, какое место занять в этой жизни, чем заняться, куда приспособить свои таланты. Самоопределение, тесно связанное с процессом самопознания, в трилогии Рубиной – это также одна из главных фаз воспитания личности, это период поисков, самоуглубления, в результате человек начинает лучше понимать себя. Писательница подчёркивает, что это процесс не простой и часто болезненный, но крайне необходимый. Очень важно, чтобы человек не испугался трудностей, не изменил себе и нашёл свой правильный путь в жизни, ошибка здесь обходится очень дорого – неправильный выбор может перечеркнуть все предыдущие усилия, привести к деградации личности, то есть к потере жизненных ориентиров и утрате моральных ценностей.

Отметим, что Дина Рубина проводит мысль о том, что «главным врагом человека является его сознание - его дневное сознание» [8], тогда как тёмная, «инстинктивная» сторона души должна направлять личность человека, давая ему возможность обрести гармонию с окружающим миром. Возможно, такими героями как раз отчасти являются Айя и Леон.

Конечно, в трилогии Дины Рубиной принципиальна роль процесса общения людей с природой, единение с ней: только когда человек чувствует

себя частью природы, он может развиваться как личность, цивилизация не может дать человеку всё, «мир еще более безмерен и сложен, чем мы можем это себе представить; люди должны вырваться из власти банальности, опустошающей их жизнь, и признать эту мистическую «потусторонность» вселенной» [8], к этому призывают многие герои трилогии, в частности, тот же Каблуков, любовно наблюдающий за своими канарейками.

Человек, индивидуальность, сколько бы их ни было, каждый настаивает на своей исключительности. Это, по Рубиной, таинственное состояние жизни. Вот почему герой у нее всегда существует как комплекс воспроизводимых взаимоотношений «тождества» и «различия», общего и особенного, прямо или косвенно выраженных, осознанных и прочувствованных героем или существующих на уровне бессознательного и интуитивного. Именно на этом строится художественная система трилогии, хотя в сюжете и динамике образа героя эти составляющие проявляются в поступках и настроениях. Вот почему центральным звеном художественной системы писателя становится понимаемый по-новому характер.

Дина Рубина показывает, что во всех сложностях и противоречиях, катаклизмах и конфликтах, с которыми сталкивается человек, семья, ему ничего не остается делать, как примириться и жить своей жизнью. Для нее первичными началами человека стали начала биолого-психологические, которые менее всего подвластны коррелирующему воздействию внешних сил. В самой природе человека усматривается причудливое сочетание примитивных, но вместе с тем прекрасных в своей естественной простоте, инстинктивных побуждений с неподдающимися анализу мистически необъяснимыми началами, связанные с темным мифом подсознания. И именно эта черта во многом влияет на то, как выстраивается история семьи.

Для Дины Рубиной проблемы цивилизации всегда фокусируются в проблемах личностных семейных отношений. Цивилизация, рисуемая Рубиной, проверяется на прочность и позитивный смысл человеческим семейным фактором. Роман Дины Рубиной предлагает читателю уникальный

взгляд изнутри на сражения, несчастья и победы представителей разных семей. Кроме того, цивилизация и ее уровень развития осмысливается в романе, как некое единство внутреннего и внешнего в человеке. Вот почему природный, физический мир играет такую важную роль в поэтике Дины Рубиной, и именно поэтому она так чувствительна к миру природы. Читатель не может не обратить внимание на подробности бытовой среды обитания героев, на то, как часто писательница обращается к цветам, описаниям обстановки.

Завершение трилогии Рубиной является символичным, семейным. В аббатстве Святой Марии, рядом с израильской деревней Абу-Гош под Иерусалимом, происходит ежегодный музыкальный фестиваль. Ораторию «Блудный сын» (что весьма символично, ибо это вполне соотносимо с судьбой героя) поют знаменитый контратенор Леон Этингер вместе с восьмилетним сыном Гаврилой. У мальчика альт, как у отца в детстве. Он немного похож на Леона, но без отцовской неистовости. Скорее, он напоминает Большого Этингера — Герцля. В зале аншлаг. Присутствующая здесь Магда размышляет о превратностях судьбы и природы, подарившей одному сыну Леона слух и голос и обделившей талантом другого. Она жалеет, что Меир никогда не позволит познакомить детей. Женщина восхищается Айей, признавая, что певец счастлив с ней. Айя встречает в аэропорту Шаули, прилетевшего слушать ораторию. По дороге в аббатство героиня увлеченно рассказывает о своей работе кинорежиссёра-документалиста. Старый холостяк Шаули любит Айю и завидует Леону. Он сравнивает героиню с библейской Руфью, символом праведности и преданности своей семье. На сцене «парит, сплетаясь, дуэт двух высоких голосов... Две фигуры, Леона и мальчика, так близко стоящие друг к другу, будто срослись, в нерасторжимой связи двух голосов ведут партию одной мятежной, но смилившейся души...» [8]. Айе кажется, что она слышит пение мужа и сына. Героиня вспоминает, что, когда Гаврик был маленьким, они с мужем слышали друг друга, держась за пяточки малыша, и называли его

«проводником счастья» [8]. И снова происходит возвращение к истокам, к семье, к продолжению рода, ко всему тому, что составляло и, наверное, всегда будет составлять смысл человеческого существования.

Резюмируя вышесказанное, остается подчеркнуть, что в «Русской канарейке» Дины Рубиной отражен процесс трансформации семейного романа (при сохранении таких его важнейших характеристик, как линейность повествования, хроникальность, создание образа дома, семейного очага в качестве жанрообразующего элемента) в семейную хронику, благодаря расширению повествовательных рамок, конструированию эпопейного хронотопа, осмыслению частных судеб на фоне истории. При этом ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся не только социальные и исторические события, но прежде всего личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности семьи. Писательница внимательна не просто к родословной и детству своих персонажей, но очевидно сосредотачивается на социально-историческом компоненте их судеб. На наш взгляд, именно тема генеалогии позволяет Рубиной проследить историческую и социальную заданность многих душевных и духовных черт персонажей. В романе «Русская канарейка» семья в «большой» истории остается доминантной категорией.

3.5. Специфика репрезентации образа дома и мотива блудного сына в «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной

Примечательна в свете заявленной проблематики «Сага о бедных Гольдманах» Е. Колиной, в которой, равно как и в «массовых» семейных повествованиях присутствует занимательный сюжет, связанный с переплетением семейных историй, разрабатывается характерный для семейного романа вообще «идиллический» хронотоп. При этом в ней достаточную трансформацию претерпел образ Дома, а также связанные с ним

мотивы покидания и возвращения в отчий дом, воплощенные в библейском мотиве «блудного сына», конфликт поколений отцов и детей.

Прежде всего обращает на себя внимание в романе Е. Колиной, в отличие от традиционной интерпретации образа дома в семейном романе, который мыслится как единственно надежное пристанище в любых жизненных коллизиях, отсутствие общего сакрального домашнего пространства, олицетворяющего собой жизнь разных поколений той семьи, о которой здесь идет речь. Несмотря на то, что в начале произведения большинство родственников собираются за общим столом у Мани и Мони, чувствуя день рождения хозяйки дома, сакрализированным это пространство назвать трудно. Более того, автор подчеркивает его «потрепанность», неприютность персонажей в нем, неопрятность, создающие ощущение того, что живущим здесь, в этом доме, неприятно находиться в нем: «Трехкомнатная квартира семьи Бедных выглядела бесхитростно маргинальной, как женщина, застигнутая чужим недоброжелательно-насмешливым взглядом в миг, когда она с трудом натягивает тесное платье непривычного фасона на старое простенькое белье. Платье ползет все дальше, закрывая неприглядное бельишко, делая женщину нарядной и модной, но еще торчит краешек дешевой рубашки, а вслед за рубашкой и вовсе обнаруживаются резиновые боты» [10, с. 87]. Или: «Для Лизы комнатка была как истончившийся от частой стирки носовой платок» [10, с. 90].

Манина квартира перенасыщена жильцами и постоянно дробится на более мелкие обжитые пространства, в результате напоминая коммунальную квартиру или общежитие: «Было очевидно, что в квартире живут два поколения, совершенно по-разному обживающие пространство.

Крошечную двухметровую прихожую украшали новенькие полированные олени рога, прикрепленные над довоенным сундуком таким образом, что гость в любом ракурсе оказывался увенчанным рогами» [10, с. 54]. Или: «В двенадцатиметровой комнате больше года друг против друга

спали две супружеские пары – еще полные сил сорокалетние Маня с Моней и двадцатилетние молодожены Костя с Веточкой. Через год к ним прибавился младенец – Лиза, появившаяся на свет исключительно благодаря Мониному такту, то и дело вечерами уводившему недоумевающую Маню погулять. Маня рвалась жить семейной жизнью, не отвлекаясь от совместного существования ни на минуту. Проживая не просто в теснейшей близости с сыном, а, можно сказать, находясь непосредственно в его постели, Маня не могла при невестке быть откровенной с сыном, поэтому ежедневно писала ему записки. В записках Маня объясняла, что утром он пихнул Веточку локтем, она, кажется, обиделась, не оставил жене последний кусок сыра и небрежно прошел мимо Лизиной кровати, даже не улыбнувшись дочери» [10, с. 118].

Поскольку Лиза росла, то это создавало еще большую конкуренцию за жилые «метры», приводя к уплотнению и стремительному уменьшению жизненного пространства у самих хозяев дома – Мани и Мони. «Новая жизнь беззастенчиво вытеснила старую в самую маленькую семиметровую комнатку по правую сторону от прихожей. Маня и Моня, как положено пожилым супругам, спали отдельно. Напротив высокой кровати с металлическими шарами, покрытой белым кружевным покрывалом, располагалось хрупкое сооружение на уродливо тонких ножках под названием оттоманка. Кровать с нарядными шарами принадлежала Мане, а узкая коричневая оттоманка – Моне» [10, с. 143].

Следовательно, основной характеристикой образа Дома в «Саге о бедных Гольдманах» становится его дробление, т. е. разрушение, метафорически связанное с разрушением семьи Гольдманов после смерти матери Наума, Мони и их сестер. Фактически материальные ценности, вторгающиеся в жизнь героев, становятся разрушителями семьи: не поделив наследства, будучи когда-то сплоченной, семья распалась; квартира матери, на которую претендовал Моня, ему не досталась; он был буквально вытеснен братом из нее. Квартира, принадлежащая Моне и Мане, тоже оказалась

неуютной, неприветливой. Мотив распадающегося дома начинает в полной мере реализовываться и здесь в связи с постоянным прибытием новых жильцов (жены их сына Веточки, внучки Лизы). К мотиву распадающегося дома добавляется мотив устрашающего дома, который вполне, на наш взгляд, очевиден в эпизоде, связанном с детством Лизы: «У Лизы, внучки Мани и Мони, в детстве был секрет. Повторив несколько раз подряд «оттоманка», она переставала понимать, что слово это обозначает нечто вроде дивана. Вместе со значением слова улетучивалась и остальная реальность, и теперь не только все предметы существовали необозначенными, но и сама она не имела больше привязки к окружающему миру, а все докучливые неприятности оставались там, где каждой вещи строго полагалось название. Лиза чувствовала, что злоупотреблять этим знанием другого мира нельзя, потому что существует опасность задержаться там надолго и даже навсегда, но иногда она вдвигалась в тесноту Маниной комнаты, закрывала глаза и улетала...» [10, с. 46].

Если в начале повествования дом Мони и Мани Гольдманов кажется центром их семьи, их рода, то актуализация впоследствии других жизненных пространств, по иронии судьбы также имеющих подобное название (например, квартиры Дины и Додика Гольдманов), лишает существование героев устойчиво жизненного центра. Образ отчего дома в семейной саге о Гольдманах неустойчив, динамичен. Подобно распавшейся семье, основанной на взаимной неприязни ее членов, распадается и образ единого отчего дома как места, в котором каждый из родственников ощущает внутренний, душевный покой, куда приходит за утешением. Автор вводит метафорические образы «разоренного стола» (на поминках Цили), «рассыпавшейся семьи», кратко резюмируя, что «семья, столько лет бывшая монолитом, тихо-тихо растворилась» [10, с. 134].

Кульминацией развития этих художественных образов становится та часть романа, в которой семья Наума покидает страну и вместе с ней свой дом. Весьма примечателен тот факт, что Наум и Рая не раздают свои вещи,

когда-то очень дорогие сердцу, не раздаривают родственниками на память, а безжалостно распродают – не потому что им нужны были деньги на отъезд, но потому, что это выгодно и потому, с их точки зрения, правильно: «Наум с легкостью продал старинную мебель. Особенно хорошо ушла ампирная гостиная, пышная и солидная – символ богатой незыблемой жизни. Полные гарнитуры встречались редко, а вот у него был как раз полный. Неожиданно дорого купили Раин туалетный столик, он и правда был невероятно хорош изысканными линиями раннего модерна. Массивный кабинетный диван тоже оказался недешевым. Мебель вывозили в один прием. На вывоз пришла значительно мрачная Дина, нужды ей не было, но она желала присутствовать. Она очень надеялась получить туалетный столик, провожая его глазами, чуть не заплакала» [10, с. 57]. Или: «– Неужели ты все продаешь? – ежедневно интересовалась Дина. – Я, между прочим, твоя старшая дочь, Анечка – единственная внучка. Мог бы и оставить нам что-нибудь. На память. Мне и Анечке. – Ты, Дина, все уже получила. Не настырничай! – напомнила помолодевшая от счастья Рая. – Квартиру тебе купили, машину купили, Додик на ногах... А это все наше. – Она довольно оглядывала антикварную красоту» [10, с. 164].

Отметим и еще одну весьма показательную характеристику образа Дома в тексте «Саги...». Несмотря на перенасыщенность, густонаселенность и уплотненность жизненных пространств героев семейной саги, они в полной мере оказываются проницаемыми: герои без сожаления покидают их, обзаводясь новыми квартирами и семьями (как это произошло, например, с Лизой). Она уходит жить в новую для себя квартиру мужа Игоря, с трудом привыкая к ней: «Дом пока совсем чужой, Лиза и так-то не ощущала себя хозяйкой, а тут еще Олег. Она почувствовала себя самозванкой и чуть не заплакала» Однако и этот новый дом, который бы мог стать уютным гнездышком, сразу распахивает свои двери чужим людям, становится проницаемым для них: «Закрыв за Олегом дверь, Лиза поняла, что только что приняла Олега в чужом доме, и испугалась так, что ее бросило в жар. Она

даже не сразу смогла повернуть ключ в замке – стояла и теребила рычажки дрожащими руками. Села на свое место у окна на кухне, посмотрела вниз на елку. Какая красивая!» [10, с. 24]. Именно через эту проницаемость жилого пространства, его раскрытость, распаханность для других, по сути, посторонних людей и утекает семейное счастье героев на протяжении практически всего повествования. Здесь примечательными становятся эпизоды с присутствием Лизы в доме Ани, что и послужило началом серьезных проблем в жизни девочки, и ночь Ани с Олегом в комнате общежития рядом с совершенно незнакомым для нее человеком – соседом парня. Присутствие чужого в доме означает, на наш взгляд, отсутствие четких границ Дома как такового, его обособленной локализации в пространстве как оплота семейных традиций, подмываемых «течениями» давних обид и неугасающей вражды, зависти друг к другу.

Итак, анализ образа родного дома в художественном пространстве «Саги о бедных Гольдманах» Е. Колиной также позволяет констатировать факт его существенной трансформации, по сравнению с жанровым канонем. Согласно последнему, в центре семейной саги обычно находится образ дома, сопряженный с прошлым и настоящим нескольких поколений одной семьи, состояние которого на образно-метафорическом уровне раскрывает и подчеркивает состояние родственных отношений внутри нее, ее духовно-нравственное здоровье, способность к успешному развитию, процветанию. Наоборот, в романе Е. Колиной, несмотря на формальное единство рода, акцентированное общей фамилией, сакральное пространство общего дома отсутствует.

В произведении представлено несколько жизненных пространств героев, одно из которых – дом Мани и Мони – в какой-то степени претендует на роль главного, основного, однако фокус зрения автора все время смещается на другие квартиры, в которые переключиваются персонажи книги, в связи с чем образ отчего дома получает несвойственную ему ранее неустойчивость, динамику, символично раскрывающую разобщенность по

причине давней вражды большого семейства Гольдманов. Среди других характеристик образа дома в романе, также объясняющихся этой главенствующей в нем идеей, важно отметить его раздробленность на более мелкие жилые пространства, перенаселенность, уплотненность, проницаемость, актуализирующуюся за счет постоянного перемещения в нем героев, а также его доступность для совсем чужих людей, буквально и на образно-метафорическом уровне (как в случае с Лизой и Олегом) разрушающих возможное семейное счастье. Ключевыми в изображении Дома в «Саге о бедных Гольдманах» становятся образы-метафоры «разоренного стола», «рассыпавшейся», «растворившейся» семьи, мотивы вытесняющего и враждебного героям дома в целом.

Своеобразную ироничную интерпретацию в тексте получает и столь характерный для жанра семейной саги мотив «блудного сына». Этот мотив, как известно, восходит к библейской притче из 15-й главы Евангелия от Луки о том, как один из сыновей богатого и знатного отца забрал свою часть имения и расточил ее в дальних краях, а после вернулся к отцу с мольбой о прощении. Мотив «блудного сына», часто встречающийся в художественной литературе, «отражающий взаимоотношения поколений <...>, предполагает тот или иной взгляд на вечную проблему “отцов” и “детей” как вариант-образец возможной или невозможной попытки ее решения» [121, с. 3], сопряжен в «Саге...» с темой прощания с отчим домом и возвращения в него. В первом случае, как было отмечено выше, акцентируется момент разрыва родственных связей с целью приобретения личной свободы, накопления жизненного опыта, саморазвития; во втором – понимание иллюзии неважности для человека родственных связей, без которых возникает чувство бесприютности, одинокости, слабости перед лицом общества и судьбы. Семья, отчий дом вновь становятся опорой, почвой под ногами для возвратившегося «блудного сына».

При этом, заметим, в отличие от предшествующей традиции, когда «блудным сыном» становился один из персонажей, покидавший отчий дом и

разрывавший связи с семьей, в «Саге...» Е. Колиной «блудными сынами» являются фактически все представители еврейского семейства Гольдманов, но прежде всего – Наум и Рая. Среди системы мотивов, сопутствующих трансформации евангельского сюжета, внутрисемейной конфликтной ситуации здесь нет, равно как и мотива физического ухода или мотива внутреннего несогласия кого-то из персонажей. Однако, мир Гольдманов не ощущается общим – это касается и «малого» пространства (квартиры) и пространства «большого» – Ленинграда, более того, герои не мыслят себя категорией «мы», каждый в пространстве семьи – это отдельное «я», со свойственной каждому собственнической психологией.

В постперестроечное время у Гольдманов появилась возможность эмигрировать в Израиль, на свою историческую родину, на которой, однако, они никогда не были. О своей настоящей родине, России, где они родились и выросли, они почему-то забыли сразу. У них нет ни толики сожалений о том, что они вряд ли в таком преклонном возрасте смогут вернуться в родной Ленинград, увидеть родные места. Вся их печаль обусловлена лишь расставанием с дорогими вещами, накопленными за целую жизнь. С ними они срослись настолько, что сами уподобились им в бездушности: недаром писательница часто сравнивает Наума с антикварным шкафом, а Динино отношение к дочери Ани – с отношением к дорогой рюмке, которую необходимо протереть и поставить в сервант: «Слава богу, что коллекцию зверей – серебряных, янтарных, нефритовых, фарфоровых, – «зверья», как говорил Наум, купили целиком. Как ребенок, зажав в кулаке, понемногу тонкой струйкой сыплет песок, то останавливая струйку, то пуская вновь, так Наум из кулака цедил своих крошечных зверюшек. Вот прозрачная янтарная лисичка, вот обезьянка слоновой кости, вот нефритовый заяц с золотыми бусинами глаз, фарфоровое семейство куропаток настолько тонкой работы, что диву даешься: как может быть сделана такая красота человеческими руками! Наум задыхался от нестерпимого желания сжать кулак, закрыть зверюшкам ход, прекратить наконец эту вакханалию расставания, это

зверство, это безобразие!... Особенно жалко было нефритовую пару – олениха с олененком, такие нежные... Его вдруг прижала страшная, нечеловеческая жалость к нэцкэ, зверью, кушетке «жакоб»...» [10, с. 177]. Ценностные ориентации Гольдманов на материальные ценности в противовес духовным, отсутствие сострадания к близким, потребности в друг друге исключают возможность существования семьи, основанной на согласии, внутренней привязанности и подлинной любви.

В названии романа автор иронизирует над «бедностью» Гольдманов: если в евангельской притче сын вернулся к отцу в лохмотьях, голодный настолько, что был готов питаться вместе со свиньями, то Гольдманы распродают антикварную мебель, дорогие безделушки из драгоценных камней и редкий столовый фарфор. Заявление Раи о том, что наконец-то с отъездом заканчиваются их мучения, не находит понимания даже у ее приемной дочери.

По иронии судьбы, Наум не в силах пережить столь тяжелое расставание с вещами – так и умирает с драгоценной лягушкой в руке: «С чем-чем, а с лягушкой он расстаться не может. Фига! Он решил. Он вывезет лягушку. Лягушка приехала с ним из Германии, он не дал ей замерзнуть, всю дорогу грел в теплой руке, лягушка-путешественница ехала-ехала и наконец приехала... Мы едем, едем, едем в далекие края... Над ним вдруг склонилась Мурочка, дрожала нежными губами, затем мама... Наум резко повалился на бок» [10, с. 124]. Именно это, а не прощание с внучкой и потеря возможности нянчить правнуков в будущем в буквальном смысле убивает Наума. Философская мысль автора о том, что как ни копи состояние, с собой в могилу его не унесешь, и смысл жизни заключается отнюдь не в приобретении материального, вложена в уста Додика, который глубокомысленно заключает: «– Я когда-то читал рассказ про людей, у которых жизнь вдруг пошла обратным ходом. Если кто-то любил путешествовать, он заново попадал в те места, где уже побывал раньше. А

если кто-то, к примеру, покупал много вещей, он относил все это обратно в магазин, продавать... Может быть, если так любить свое... свои...» [10, с. 165].

Однако, жизнь справедлива и в конце концов все расставляет на свои места. Человек, сузивший свою жизнь до привязанности к красивым вещам, не познавший подлинной красоты духовных, родственных связей с близкими ему людьми, умирает в глубокой печали и страшном внутреннем одиночестве. Еще с большим сарказмом описывается отъезд в Израиль вдовы Наума – Раи. Она надела на себя все, что не поместилось в багаж: «Летом проводили Раю. В трех юбках и норковой шубе до пола, накинутой на лисий жакет, она казалась какой-то меховой глыбой. – Зачем тебе шубы в Израиле? – в который раз безнадежно спросила Дина в аэропорту, вытирая платочком пот, градом струившийся с Раинога лица. – Бабушка, может, хоть одну юбку снимешь, – предложила Аня. – Ни за что! – отрезала Рая, жалобно подумав: «Теперь у меня ничего нет, мне лишняя юбка не мешает». – Бабушка-бабушка, зачем вам летом три юбки и шуба? – дурашливо пропел Олег и тут же сделал серьезное лицо» [10, с. 213].

Отъезд Гольдманов на историческую родину симптоматичен. О тоске по ней не может идти речи: ведь в Израиле они никогда не были. Желание более сытой жизни не является главной причиной отъезда, поскольку и здесь, в России, на их настоящей родине им жилось неплохо. Писательница истоки такого поведения усматривает в особенностях этнического мироощущения, свойственного евреям как нации: в постоянном недовольстве тем, что имеешь, в обращенности в большей мере к материальной стороне жизни, нежели к духовной, в поисках лучшей доли, даже если ты эти поиски, собственно, можешь и вовсе не пережить: «Дина молчала. Решение ОВИРа не отпускать Наума и Раю на историческую родину полностью ее удовлетворяло. Государство проявило в данном случае трогательную заботу о ней, Дине, она надеялась, что мама навсегда останется с ней. – Папе семьдесят лет, какой может быть Израиль с его сердцем, там такой жаркий климат, – слабым голосом проговорила Дина. Рая недоуменно повела

плечом. Отъезд не обсуждался. Они уедут к Танечке. Еще двадцать лет, а то и больше, проживут рядом с дочерью» [10, с. 199].

История с отъездом старых Гольдманов имеет еще более комическое продолжение в таком же фарсовом обретении своей исторической родины правнуком Наума и Раи – сыном Ани и Олега Кириллом. Он настолько проникается ею во время своего путешествия, что всерьез задумывается о принятии иудаизма: зажигает свечи по пятницам, привлекая к обрядовой стороне жизни иудеев никогда ничего не слышавших об этой религии бабушку и деда. «Дина послушно напялила берет. Додик удивленно хмыкнул: «Да, дела. Смотрите-ка, зажигает свечи в головном уборе, как Кирюша велел... Чего только для него не сделает». – Кирюша, зачем это, мы же не иудеи, – заметила Аня. – Мне даже как-то неловко, зачем заигрывать с чужой религией? – А может быть, мне она не чужая? – с вызовом произнес Кирюша» [10, с. 185]. Комизм усиливается за счет того, что читатель, равно как и все участники этой нелепой сцены, кроме Кирилла, знают, что он приемный и вовсе не иудей, а эстонский мальчик. Героев своевременно «отрезвляет» Олег воспоминанием о том, что живут они в православной стране и сами православные. И читателю непонятно: а что привлекло Кирюшу в Израиле? Ведь это ему уж точно не родное?! Наверное, все то же: желание лучшей доли, погоня за неосознанной мечтой. Получается, что такая черта, как недовольство тем, что имеешь, и вечные поиски «земли обетованной» вовсе не национальная черта, но вообще – присущая всем людям в целом.

Таким образом, ироничное отношение к семейству Гольдманов автор поддерживает за счет комичной интерпретации характерного для семейной саги мотива возвращения блудного сына в отчий дом – в данном случае на свою историческую родину в Израиль. Этот мотив органично «уживается» с образом неухоженного, проницаемого для чужих, совершенно неустойчивого Дома в России: ни здесь, ни там героями не руководит потребность в обретении «своего» места в мире, им вообще не свойственно чувство дома,

очага и всего с этим связанного. Единственное, что направляет их, это слепая мечта о лучшей доле, постоянное, но ничем не мотивированное недовольство тем, что имеют, потребность в большем и прежде всего в материальном плане, поскольку в тексте акцентируется их привязанность именно к вещам, а не к людям. Та роскошь, в которой жили собравшиеся уезжать Наум и Рая, комично контрастирует с определением «бедные» в названии саги. Ирония усиливается за счет гротескного повторения их «маршрута» усыновленным Кириллом, не имеющим отношения ни к евреям как к нации, ни к иудаизму как к национальной религии. Его увлечение последней позволяет обозначить совершенно новый ракурс оценочного восприятия поступков героев в реализации мотива «блудного сына» – не как исключительно национальной отрицательной черты, а как общечеловеческого порока, не знающего никаких этнических рамок, что выводит повествование на более сложный уровень постановки ценностно-мировоззренческих и духовно-нравственных проблем современного общества в целом.

Итак, в «женской» версии семейного романа (Л. Улицкая, Д. Рубина, О. Славникова, Е. Колина), при всей «разности» писательских подходов, важнейшими чертами семейных «историй» остаются изображение «женского» типа семьи, семейного быта, нравов, демонстрация через частное и автобиографическое в жизни одной семьи закономерного и типического в жизни всего общества или целого поколения; ключевыми являются мотивы блудного сына и дома. Женщины-прозаики сконцентрированы не столько на изображении «большой» истории, в которую «вписаны» истории семейные, сколько демонстрируют, что семья – доминантная категория – гораздо важнее исторических катаклизмов, в связи с чем акцентируют внимание на внутрисемейных связях и взаимоотношениях поколений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр семейного романа, «семейная» тема становится одной из приоритетных для современной литературы, причем не только «серьезной», но и массовой, что обусловлено не только отчасти коммерциализацией и устойчивой популярностью у читательской аудитории «семейных» романов, но и внутренними, имманентными возможностями этого жанра.

Предложенный в диссертации анализ семейного романа и его жанровых инвариантов заметно расширяет представление о закономерностях формирования поэтики русской литературы рубежной эпохи; позволяет осмыслить функционирование жанра семейного романа в историко-литературном контексте рубежа XX–XXI вв.

Жанр семейного романа в русской литературе XIX–XX веков обретает характерные черты в произведениях И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого, расширяясь до семейной хроники у А. М. Горького, М. А. Булгакова, М. А. Шолохова, В. Шишкова, Б. А. Кочетова, Г. Маркова, А. Иванова и представая субжанром семейной саги в прозе В. П. Аксенова, Л. Г. Улицкой и др. Специфической особенностью жанра становится его исповедальность, отсутствие «героизации», хроникальность и привязанность к одному месту действия и развития сюжета. Следует отметить в качестве жанрообразующего элемента в рамках семейного романа присутствие образа дома, семейного очага. «Мысль семейная» по-разному представлена у каждого из прозаиков, но доминирующими чертами остаются изображение истории семьи, семейного быта, нравов, демонстрация через частное и автобиографическое в жизни одной семьи закономерного и типического в жизни всего общества или целого поколения.

Характерной чертой семейного романа является изображение истории семьи, охватывающей несколько поколений. История семьи изображается в аспекте частной, внутрисемейной, домашней жизни. Предметом изображения для жанра семейного романа выступают: описания истории рода, прошлого

семьи, переложение семейных преданий, воспоминаний о детстве, семейного быта, нравов, преимущественно частной стороны жизни.

Жанр семейного романа опирается на структуру родословной, представляя собой ее своеобразное развертывание. Определяющим и сюжетообразующим для многих писателей становится мотив дома. Писатели характеризуют атмосферу дома для раскрытия духовного облика семьи: изображение быта, а через него бытия, особого уклада, традиций, норм и ценностей, стиля жизни. Особенностью жанра семейного романа в русской литературе является также то, что авторы не ограничиваются в рамках повествования только изображением круга узкосемейных отношений. Напротив, они стремятся показать через частное, автобиографическое закономерное и типическое в жизни всего общества или целого поколения.

Этапным для развития семейного романа становится рубеж XX–XXI вв., когда семейный роман фактически является одной из ключевых составляющих не только «серьезной», но и массовой литературы, все чаще локализуясь в «семейных» историях как «малых» формах истории родовой (Д. Вересов, Г. Ряжский, А. Берсенева и др.). При этом понятие «род», ключевое для семейных хроник XIX в., подразумевает на рубеже XX–XXI вв. и традиционные ценности (важность генетической памяти, дома, семьи, продолжения рода, ответственности перед предками и будущими поколениями), и заметно расширяется за счет введения параллельных сюжетных линий внебрачных детей, мотивов «серийной моногамии», «мнимого отцовства». Тема вырождения рода в современной прозе чаще всего воплощается через нарушения героями моральных норм, их разрыв с корнями, прошлым, а также непосредственно связана с мотивом родового проклятия.

Наиболее примечательным с точки зрения заявленной проблематики становится творчество писателей, репрезентирующих «мужскую» и «женскую» версии семейного романа и его субжанров (семейной хроники и семейной саги). «Мужская» (В. Аксенов, С. Шаргунов) и «женская» (Л. Улицкая, О.

Славникова, Е. Колина, Д. Рубина) версии семейного романа при сохранении ключевых жанровых свойств отличаются тем, что в «женской» версии в центре повествования тип «женской» семьи, прежде всего героини-женщины, не только хранительницы рода, носители генетической памяти, но и разрушительницы семьи.

В трилогии В. Аксенова «Московская сага» и в «1993» С. Шаргунова прозаики, несмотря на разность масштабов повествования (в первом случае выстраивается семейная хроника, во втором – семейный роман с элементами романа политического, философского, любовного), выступают не только и не столько как бытописатели, но и как аналитики, философы, обращающиеся к осмыслению роли моральных ценностей в судьбе целого поколения (В. Аксенов) и исторического пути России (С. Шаргунов), однако на первый план выходит «мысль семейная». Романы В. Аксенова и С. Шаргунова, в которых биографии героев разворачиваются на фоне исторических событий страны и тесно с ними взаимосвязаны, ломают традиционное представление о романе семейном. Авторская рефлексия обоих прозаиков связана с осмыслением российской истории и судьбы личности на ее фоне (собственной, в том числе: не случайно, например, в у Аксенова появляется вполне узнаваемая авторская маска «казанец» Вася). В обоих романах частное и общее перетекает друг в друга, органично соединяются элементы идиллии, мелодрамы, хроникальные вставки, где трагизм снижается за счет физиологических описаний, а герои мыслятся частью российской истории и «большого» времени.

Романы Л. Улицкой «Медя и ее дети» и «Искренне ваш Шурик» также нельзя обозначить четкой жанровой дефиницией «семейный роман», поскольку в каждом из них отчетливо проявляется «размывание» жанровых границ, свойственное современной отечественной прозе в целом. Роман «Медя и ее дети» являет собой синтез семейной хроники, семейной саги и житийного жанра. При этом исторический процесс в нем показан через призму отдельной личности каждого из главных героев. Роман «Искренне

ваш Шурик» сочетает в себе элементы разных жанровых модификаций романа – семейного, социального, любовного. Подобное расширение жанровых границ происходит за счет включения в повествование совершенно разных женских образов, которые отражают в себе историю России, по сути, являясь этой историей. Таким образом, в романе происходит сплетение человеческих судеб и социально-исторического пути.

Жанровое своеобразие «Казуса Кукоцкого» и «Лестницы Якова» заключается в том, что из семейного романа произведение трансформируется в семейную сагу, где судьбы персонажей переплетаются с судьбами реальных исторических личностей, а события истории отражаются в жизни каждого из героев. На фоне исторических перипетий происходит развитие героев романа, их становление. Таким образом, в творчестве Л. Улицкой (равно, кстати, как и в «Московской саге» В. Аксенова) жанр семейного романа заметно расширяется, обретая одну из главнейших черт – историзм. Хроника семьи, жизни героев строго ограничены рамками современных автору событий.

Подчеркнем, что и «Московская сага» В. Аксенова, и «Казус Кукоцкого» Л. Улицкой, и «Русская канарейка» Дины Рубиной отражают процесс дифференциации современного семейного романа и трансформации его в жанр «семейной саги», благодаря включению широкого исторического контекста, социального пафоса, определению социально-исторического компонента судеб персонажей, введению темы генеалогии, в результате чего оба романа становятся монументальными по своей тематике, повествуя о человечности и свободе, категории «совести» у русских интеллигентов XX в. Представленная в них трансформация жанра семейного романа в семейную сагу с ее тенденцией к эпичности, широкому охвату повествования осмыслением частных судеб на фоне отечественной истории, выражает одну из очевидно наметившихся в последние десятилетия тенденцию современного литературного процесса. При этом ориентирами в выборе жизненного пути героев становятся не только социальные и исторические

события, но прежде всего личная нравственность как нравственность рода, моральные ценности семьи. История рода, нередко отмеченная конфликтами, разрывом связей, становится отражением истории страны в целом, семья же в «большой» истории остается доминантной категорией.

У О. Славниковой в «Стрекозе, увеличенной до размеров собаки» намечаются важнейшие темы, мотивы и приемы, которые станут определяющими для всех последующих романов писательницы: темы семьи, смерти, безумия, пограничных состояний человеческого бытия; мотивы одиночества, рока, судьбоносного стечения обстоятельств, меняющего жизнь главных героев. Создавая в жанровом отношении семейный роман, О. Славникова, несколько переосмысливает хронотопические отношения семейного романа, и само понятие семьи, изображая камерное пространство, тип «женской семьи», где героини подспудно убеждены, что их судьба — оставаться одиночками.

В «Саге о бедных Гольдманах» Е. Колиной ключевыми чертами семейного романа являются образ отчего дома и мотив блудного сына. Образ дома здесь лишен цельности, раздроблен на более мелкие жилые пространства, перенаселен, уплотнен, лишен сакральности, доступен для чужих. Доминантными в изображении Дома в «Саге о бедных Гольдманах» становятся образы-метафоры «разоренного стола», «рассыпавшейся», «растворившейся» семьи, мотивы вытесняющего и враждебного героям дома в целом.

Своеобразную ироничную интерпретацию здесь обретает и мотив блудного сына, сопряженный в «Саге...» с темой прощания с отчим домом и возвращения в него. В первом случае акцентируется момент разрыва родственных связей с целью приобретения личной свободы, накопления жизненного опыта, саморазвития; во втором — понимание иллюзии неважности для человека родственных связей, без которых возникает чувство бесприютности, одиночества, слабости перед лицом общества и судьбы.

Семья, отчий дом вновь становятся опорой, почвой под ногами для возвратившегося «блудного сына».

Проведённое нами исследование не претендует на то, что быть «последним словом» по данной проблеме. Напротив, в силу ограниченного объема диссертации, за пределами нашего исследования остались некоторые произведения, которые не менее репрезентативны в свете заявленной проблематики, в связи с чем важнейшей перспективой исследования может стать их изучение. Весьма перспективным и интересным представляется намеченное нами дальнейшее исследование семейного романа в прозе 2010-х гг., осмысление жанровой специфики семейной хроники и семейной саги на материале других писательских практик (например, Е. Котишонок, М. Петросян и др.).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Художественные тексты

- 1 Аксёнов В. П. Московская сага / В. П. Аксенов. – М. : Изограф, 1999. Т. I. – 704 с.; Т. II. – 500 с.; Т. III. – 270 с.
- 2 Булгаков М. А. Собрание сочинений : в 4 т. / М. А. Булгаков / Вступ. ст. и коммент. Б. Соколова. – М. : Литература, 2004. – Т. 1. – 511 с.
- 3 Горький М. Собр. соч. в 16 тт. М.: Правда, 1979. – Т. 10 – 384 с.; Т.16. – 368 с.
- 4 Иванов А. С. Вечный зов: Роман. В 3-х тт. М.: Амальтея, 1993. – Т. 1. – 575 с.; Т. 2. – 351 с.; Т. 3. – 383 с. – (Семейная библиотека).
- 5 Колина Е. Сага о бедных Гольдманах / Е. Колина [Электронный ресурс]. – URL: <http://e-libra.su/read/237385-saga-o-bednyh-gol-dmanah.html> (дата обращения: 04.05.2019).
- 6 Кочетов В. А. Журбины: Роман / Худож. А.Н. Аземша. – М.: Сов. Россия, 1980. – 386 с.
- 7 Марков Г. М. Строговы: Роман / Г.М. Марков. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1987. – 575 с
- 8 Рубина Д. Русская канарейка [Электронный ресурс]. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=198904&p=8> (дата обращения 25.10.2018)
- 9 Славникова О. Стрекоза, увеличенная до размеров собаки: роман / О. А. Славникова – М.: АСТ: Астрель, 2001. – 571 с.
- 10 Улицкая Л. Е. Медя и ее дети: роман / Л. Е. Улицкая. – М. : Эксмо, 2008. – 320 с.
- 11 Улицкая Л. Е. Искренне ваш Шурик : роман / Л. Е. Улицкая. – М.: Эксмо, 2010. – 576 с.
- 12 Улицкая Л. Е. Казус Кукоцкого : роман / Л. Е. Улицкая. – М. : Эксмо, 2007. – 736 с.
- 13 Улицкая Л. Е. Лестница Якова : роман / Л. Е. Улицкая. – М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2015. – 736 с.

14 Шаргунов С. А. 1993. Семейный портрет на фоне горящего дома / С. А. Шаргунов. – М.: АСТ, 2013. – 570 с.

15 Шишков В. Я. Угрюм-река / В.Я. Шишков. – М.: Худож. лит., 1987. – 892 с.

16 Шолохов М. А. Тихий Дон: роман в четырех книгах // Шолохов М.А. Собр. соч. в 8 тт. – М. : Правда, 1975. – Т.1. – 384 с.; Т.2 – 376 с.; Т.3 – 408 с.; Т.4 – 464 с.

Научная, научно-критическая и справочная литература

17 Аксенова В. В. Жанровое своеобразие прозы В. Аксенова 1960-1970 гг. : автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / В. В. Аксенова. – Астрахань, 2011. – 16 с.

18 Алламуратова А. Ж. К вопросу о жанре семейного романа / А. Ж. Алламуратова, Г. Ж. Алламуратова // Молодой ученый. – 2014. – № 4. – С. 1187–1189.

19 Амусин М. А. Посмотрим, кто пришел / М. А. Амусин // Знамя. – 2008. – №2. [Электронный ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/2/am14.html> (дата обращения 10.12.2017).

20 Барашкова С. Н. Сюжетообразующая функция сна в романах Л.Улицкой «Медея и ее дети» и К.Вольф «Размышления о Кристе Т.» / С. Н. Барашкова // Русское литературоведение в новом тысячелетии. – М.: МГУ, 2003. – Т. 2. – С. 199–202.

21 Барруэло Гонзалез Е. Ю. Роман В. П. Аксенова «Московская сага». Проблема жанра: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Е. Ю. Барруэло Гонзалез. – СПб., 2009. – 20 с.

22 Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Алконост, 1994. – 170 с.

23 Бахтин М. М. Собр. соч. Т.3: Теория романа (1930-1960 гг.) / М. М. Бахтин. – М.: Языки славянских культур, 2012. – 880 с.

- 24 Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худ. лит. 1975. – 453 с.
- 25 Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 353 с.
- 26 Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
- 27 Беляков С. Н. Натюрморт с камнем / С. Н. Беляков // Знамя. – 2006. – № 12. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.ng.ru/culture/2001-08-15/7_sand.html (дата обращения: 12.08.2017).
- 28 Белокопытова О. Н. Семейная хроника и «Детские годы Багрова-внука» С.Т. Аксакова и проблема мемуарно-автобиографического жанра в русской литературе 40-50-х годов XIX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О.Н. Белокопытова. – Воронеж, 1966. – 20 с.
- 29 Березкина О. В. Исследование истории расширенной семьи на материале романа Л. Улицкой «Медя и ее дети» / О. В. Березкина // Литература современности. – 2005. – № 4. – С. 18–21.
- 30 Богданов А. Н. Литературные роды и виды // Теория литературы в связи с проблемами эстетики. – М. : Просвещение. 1970. – С. 307–310.
- 31 Болотник Е. Размышления над романом Ольги Славниковой "Стрекоза, увеличенная до размеров собаки" / Е. Болотник // Уральская галактика. – 2000. – № 33. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.uralgalaxy.ru/literat/ug5/razмышh.htm> (дата обращения: 11.08.2018).
- 32 Бродская Е. Страсти по Елене Колиной / Е. Бродская // ЛЕХАИМ – ежемесячный литературно-публицистический журнал и издательство [Электронный ресурс]. – URL : <https://lechaim.ru/ARHIV/201/n6.htm> (дата обращения : 16.03.2019).
- 33 Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. / Е. Я. Бурлина. – Саратов : Изд-во СГУ, 1987. – 65 с.

- 34 Бушмин А. С. Салтыков-Щедрин: искусство сатиры / А. С. Бушмин., М. : Современник, 1976. – 253 с.
- 35 Бычков Д. М. «Средневековая душа»: художественные функции образа житийного персонажа в романе Л. Улицкой "Казус Кукоцкого" / Д. М. Бычков // Гуманитар. исслед. – 2009. – № 3 (31). – С. 129–134.
- 36 Бычков Д.М. Агиографическая традиция в русской прозе конца XX–начала XXI века / Д.М. Бычков // Гуманитар. исслед. – 2006. – № 8. – С.114–127.
- 37 Видуэцкая И. П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы / И. П. Видуэцкая // Салтыков-Щедрин М. Е. 1826-1976. Статьи. Материалы. Биография. – Л.: Наука, 1976. – С. 206-219.
- 38 Владимирова М. М. Романый цикл Э. Золя «Ругон-Маккары»: Художественное и идейно-философское единство. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1984. – 265 с.
- 39 Вуколкова В. С., Гань С. Ц. Контекстуальный смысл знаков-символов «тень бытия» и «лестница Якова» в романе Л. Е. Улицкой «Лестница Якова» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 42. – С. 45 – 52.
- 40 Гаврилкина М. Психология пустоты в романе О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» / М. Гаврилкина // Вестник Бурятского государственного университета. – 2011. – Выпуск 10, Филология. – С. 159–164.
- 41 Гедышин Л. Основные направления развития французского семейного романа / Л. Гедышин // Вопросы литературы. – 1963. – №7. – С. 54-62.
- 42 Гладилин А. А. Аксеновская сага / А.А. Гладилин // Московские новости. – 2002. – 31. – С. 15-18.
- 43 Гнюсова И. . Ф. Традиции семейного романа в творчестве Л. Н. Толстого.

URL:

44 Грачева А. М. «Семейные хроники» начала XX века / А. М. Грачева // Русская литература. – 1982. – № 1. – С. 64-76.

45 Грицанова М. В. Жанровое своеобразие повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» / М. В. Грицанова // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1994. – Вып. 18. – С. 171-183.

46 Гуревич А. Я. «Эдда» и сага / А. Я. Гуревич. – М.: Наука, 1979. – 362 с.

47 Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. / А. Я. Гуревич. – М.: Наука, 1988. – 349 с.

48 Гуревич А. Я. Время, судьба, мир и история в саге. / А. Я. Гуревич // Средневековый мир: культурное безмолвие большинства. – М. : Наука, 1990. – 289 с.

49 Дадари Э. Г. Поэтика комического в прозе В. Аксенова : автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Э. Г. Дадари. – Махачкала, 2010. – 15 с.

50 Дашевский В. А. Семья и история. (К проблеме традиций и новаторства в жанре семейной хроники) / А. В. Дашевский // Человек и общество. Проблемы современной советской литературы. – Свердловск, 1966. – Сб. 47. – С. 5-32.

51 Джиева А. Т. Жанровая трансформация семейного романа в современной отечественной прозе / А. Т. Джиева, О. Ю. Осьмухина // Жанр. Стилль. Образ : актуальные вопросы теории и истории литературы : межвуз. сб. ст. / науч. ред. Д. Н. Черниговский. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2013. – С. 9–11.

52 Евдокимова Е. А. Любовь и семья в русской классической литературе / Е.А. Евдокимова. – СПб. : Церковь и культура, 2006. – 266 с.

53 Евдокимова О. В. «Прошедшее время домашним образом» / О. В. Евдокимова // Литература и история. Исторический процесс в

творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв.: Сб. ст. – СПб., 1992. – С. 163 - 178.

54 Евдокимова О. В. Феномен семейной хроники в русской литературе XIX–XXI веков / О. В. Евдокимова, А. С. Коматесова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 6. – Ч. 3. – С. 16–19.

55 Евнина Е. М. Эрве Базен и его семейный роман / Е. М. Евнина // Bazin H. Vipere au poing. La mort du petit cheval. Cri de la chouette. – М.: Progres, 1979. – P. 3-14.

56 Егорова Н. А. Мифопоэтические образы в романе Л.Улицкой «Медя и ее дети» / Н. А. Егорова // Художественный текст и культура VI : Материалы Международной науч. конф. 6 – 7 окт. 2005 г. – Владимир : Владимирский гос. пед. ун-т, 2006. – С. 332 – 336.

57 Егорова Н. А. Жанровое своеобразие романов Л. Е. Улицкой «Медя и ее дети» и «Казус Кукоцкого» / Н. А. Егорова // Русский язык и литература рубежа XX–XXI веков: Специфика функционирования: материалы Всерос. науч. конф. языковедов и литературоведов. – Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – С. 506 – 509

58 Егорова Н. А. Проза Л. Улицкой 1980-2000-х годов: проблематика и поэтика : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Егорова. – Астрахань, 2007. – 24 с.

59 Егорова Н. А. Крымский пейзаж и его функции в романе Л.Улицкой «Медя и ее дети» / Н. А. Егорова // Филологический поиск. – Волгоград : изд-во Волгогр. ун-та, 2006. – Вып. 5. – С.137–140.

60 Елистратова А. А. Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – М., Наука, 1966. – 216 с.

61 Закаблукова Т. В. Семейная хроника как сюжетно-типологическая основа романов «Чураевы» Г. Д. Гребенщикова и «Угрюм река» В. Я. Шишкова: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. В. Закаблукова. – Красноярск, 2008. – 20 с.

62 Заманская В. В. Родовая концепция и нравственная программа С. Т. Аксакова (на материале «Семейной хроники») / В. В. Заманская // Индивидуальное и типологическое в литературном процессе. Межвузовский сб. науч. трудов. – М., 1994. – С. 129–136.

63 Захаров В.И. К спорам о жанре / В. И Захаров // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1984. – С. 12–16.

64 Замшев М. «1993» Сергея Шаргунова на фоне «Русской весны» [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.litrossia.ru/2014/13/08747.html> (дата обращения: 10.11.2018).

65 Зоберн В. Закон Божий в вопросах и ответах / В. Зоберн. – М.: Олма-медиа Групп, 2014. – 304 с.

66 Казарина Т. В. Бедные родственники: [о прозе Л. Улицкой] / Т. В. Казарина // Преображение. – 1996. – № 4. – С. 169–171.

67 Карсалова Е. В. Русский дом: жизнь и судьба сквозь годы испытаний: И. С. Шмелев «Лето господне», М. А. Булгаков «Белая гвардия», Ф.А. Абрамов «Дом», В. Г. Распутин «Изба» / Е. В. Карсалова // Литература в школе. – № 9. – 2004. – С. 32–38.

68 Кларк К. Советский роман. История как ритуал. URL: <http://www.fedy-diary.ru/?p=2689> (дата обращения: 04.01.2019)

69 Кирнозе З. И. Проблемы романа во французской литературе 20-30-х годов XX (Развитие социально-бытового романа и семейной хроники) : автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / З. И. Кирнозе. – Горький, 1977. – 42 с.

70 Кожинов В. В. Происхождение романа / В. В. Кожинов. – М.: Сов. писатель, 1963. – 279 с.

71 Кожинов В. В. Роман – эпос нового времени. / В. В. Кожинов. – М.: Сов. писатель, 1998. – 318 с.

72 Коробкова Е. С. Механизм сравнений в произведениях Ольги Славниковой / Е. С. Коробкова // Челябинский гуманитарий. – 2010. – №2 (11) – С. 38–40.

- 73 Кузьмичев И. К. К типологии эпических жанров / И. К. Кузьмичев // Уч. зап. Горьк. ун-та. – 1968. – Т.79. – 370 с.
- 74 Куклин Л. Казус Улицкой / Л. Куклин // Нева. – 2003. – № 7. – С. 142 – 147.
- 75 Лариева Э. В. Тема семьи в творчестве Л. Улицкой: к постановке проблемы / Э. В. Лариева // Подходы к изучению текста: Мат. межвуз. науч.-практ. конф. (апр., 2007) / Отв. ред. Г. В. Мосалева. – Ижевск: УдГУ, 2007. – С. 210–220.
- 76 Лариева Э. В. Концепт семейного дома в авторском сознании Л.Улицкой (на материале романа «Медя и ее дети») / Э. В. Лариева // Кормановские чтения: материалы межвуз. конф. – Ижевск : Изд-во ИжГУ, 2006. – Вып. 6. – С. 273–280.
- 77 Лариева Э. В. Концепт детства в романах Л. Улицкой («Казус Кукоцкого», «Искренне ваш Шурик») / Э. В. Лариева // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: сб. науч. материалов. – Петрозаводск : Буква, 2007. – С. 91–96.
- 78 Ланин Б. А. Проза русской эмиграции (третья волна) / Б. А Ланин. М.: Новая школа, 1997. 180 с.
- 79 Левитт М. К вопросу о жанровой принадлежности «Семейной хроники» / М. К. Левитт // Декабрьские литературные чтения. – Ереван, 1989. – С. 63–70.
- 80 Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений: Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Изд-во СПГИ, 1988. – 371 с.
- 81 Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Н. Л. Лейдерман // Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

- 82 Лопатина Т. В. Роман М. Булгакова «Белая гвардия» (1923-1924) : Моление о Доме / Т. В. Лопатина // Русская литература первой половины XX века. – Екатеринбург, 2002. – С. 199-205.
- 83 Лоскутникова М. Б. Проблема художественного пафоса и бытописательства в семейной хронике С. Т. Аксакова / Т. В. Лопатина // Аксаковские чтения (1996 1997). – Уфа, 1997. – С. 77-96.
- 84 Магомедова М. В. Мифологема семьи в произведениях Л. Улицкой / М. В. Магомедова // Литературный мир. – 2007. – № 5. – С. 57 – 73.
- 85 Малкина В. Я. Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра. / В. Я. Малкина. – Тверь, 2002. – 140 с.
- 86 Немзер А. А. Колдовство опасно для вашего здоровья. О новой повести Ольги Славниковой "Бессмертный" / А. А. Немзер // Новый мир. – 2001. – №6. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/SLAVNI.html> (дата обращения 10.12.2017).
- 87 Некрасова И. В. Сюжетообразующая функция хронотопа в романе Л. Улицкой "Казус Кукоцкого" / И. В. Некрасова // Пространство и время в художественном произведении. – Оренбург : Печатник, 2002. – С. 86-90.
- 88 Николаев А. И. Основы литературоведения : учебное пособие для студентов филологических специальностей / А. И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с.
- 89 Николаева Н. Г. «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Т. Аксакова: формы письма и традиции жанра: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Н. Г. Николаева. – Барнаул, 2004. – 20 с.
- 90 Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий / Е. В. Никольский // Вестник Адыгейского ун-та. – 2011. – №4. – С. 11-17.

91 Никольский Е. В. Проза Всеволода Соловьева: проблемы творческой эволюции: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Е. В. Никольский. – Тверь, 2014. – 42 с.

92 Никольский Е. В. Семейные хроники и романы-реки: сходства и различия близкородственных типов романа // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2012) / ред.-сост. Д. И. Черашняя. Ижевск, 2012. Вып. 11. — С.412-419.

93 Никольский Е. В. Жанр романа семейной хроники в русской литературе рубежа тысячелетий / Е. В. Никольский // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. – 2011. – № 1. – С. 81–84.

94 Никольский Е. В. «Преданья русского семейства» : жанр семейной хроники в русской литературе XIX–XX столетий / Е. В. Никольский // Пушкинские чтения. – 2012. – № 2. – С. 49–54.

95 Никольский Е. В. Семантическая роль мотива отчего дома в романах – семейных хрониках / Е. В. Никольский // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2 : Филология и искусствоведение. – 2012. – № 3. – С. 18–23.

96 Ничипоров И. Б. «Мысль семейная» в романе М. Горького «Дело Артамоновых» / И. Б. Ничипоров // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XIII Всероссийской научно-практической конференции: В 2 ч. Ч. 2. Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2008. С.3 – 13.

97 Никонова Т. А. «Дом» и «город» в художественной концепции романа М.А.Булгакова «Белая гвардия» / Т. А. Никонова // Поэтика русской советской прозы. – Уфа, 1987. – С. 53-62.

98 Никонычев Ю. Сага Гоги и Магоги: Что получилось у кумира 60-х: легенда или «мыльная опера»? / Ю. Никонычев // Книжное обозрение. – 1999. – № 6. – С. 29-34.

99 Осьмухина О. Ю. В поисках утраченной толерантности. Людмила Улицкая / О. Ю. Осьмухина // Вопросы литературы. – 2011. – № 1. – С. 36–43.

100 Осьмухина О. Ю. Скромное обаяние эпохи. «Зеленый шатер» Л. Улицкой / О. Ю. Осьмухина // Вопросы литературы. – 2012. – №3. – С. 38–51.

101 Осьмухина О. Ю. Традиции семейной саги в прозе В. П. Аксенова 1970-90-х гг. / О. Ю. Осьмухина // Современные подходы к изучению и преподаванию русской литературы и журналистики XX-XXI веков. Материалы XVII Шешуковских чтений. – М.: МПГУ-Прометей, 2012. – С. 50-54.

102 Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения традиций семейной хроники в романе А. Иванова «Вечный зов» / О. Ю. Осьмухина, С.П. Гудкова // Новый филологический вестник. – 2018. – №4(47). – С. 165- 177.

103 Осьмухина О. Ю. «Зеленый шатер» Л. Улицкой и «Доктор Живаго» Б. Пастернака: диалог на расстоянии / О. Ю. Осьмухина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Н. Новгород : Изд-во НГУ, 2013. – №1. – Часть 1. – С. 228-230.

104 Осьмухина О. Ю. Специфика воплощения темы рода в отечественной прозе рубежа XX-XXI вв. / О. Ю. Осьмухина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2015. – № 1. – С. 286–289.

105 Осьмухина О. Ю. Жанр «семейной саги» в творчестве В. Аксенова: преломление традиции в творческой рефлексии писателя / О. Ю. Осьмухина // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Итоговый сборник научных работ. – М.–Ярославль: Ремдер, 2013. – С. 263-267.

106 Подлубнова Ю. Н. Чем легче голове, тем хуже [Электронный ресурс] / Ю. Н. Подлубнова // Урал. – 2011. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2011/1/po13.html>.

- 107 Осин Н. К. Энциклопедия символов, знаков и эмблем / Н. К. Осин, Н. В. Мiroва, Р.П. Захарчук. – М. : Современник, 2002. – 437 с.
- 108 Павлова Н. М. Материнско-дочерний метасюжет русской женской прозы / Н. М. Павлова // Известия Саратовского университета. – 2013. – Т. 13. – Выпуск 3, Филология. Журналистика. – С. 64–69.
- 109 Памирова Н. «Одна хорошая книга способна произвести действие, которое не может вагон плохих». Интервью с Л. Улицкой / Н. Памирова // Иностранная литература. – 2009. – № 7. – С. 245–250.
- 110 Перевалова С. В. Миф и реальность в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / С. В. Перевалова // Фольклор: традиции и современность. – Таганрог : Красное знамя, 2003. – Вып. 2. – С. 181-186.
- 111 Побивайло О. В. Мифопоэтика прозы Л.Улицкой: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / О. В. Побивайло // Красноярск. – 2009. – 23 с.
- 112 Побивайло О. В. Опыт мифопоэтического прочтения повести Л.Улицкой «Медея и ее дети» / О. В. Побивайло // Культура и текст 2005. – Барнаул : Печатник, 2005. – Т.1. – С. 103–110.
- 113 Пономарев Е. Соцреализм карнавальный: Василий Аксенов как зеркало советской идеологии / Е. Пономарев // Звезда. – 2001. – № 4. – С. 213-219.
- 114 Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н.Пospelов. – М. : Наука, 1976. – 350 с.
- 115 Проскурина Т. Д. Идеино-художественные особенности воплощения «мысли семейной» в романах Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»: автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Т. Д. Проскурина. – Орел, 2001. – 22 с.
- 116 Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2000. – 112 с.
- 117 Прохорова Т. Г. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л. Улицкой «Медея и ее дети»

/ Т. Г. Прохорова // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во Саратовск. ун-та, 2001. – С. 288–292.

118 Прилепин З. «Пошел, увидел, рассказал...» (Сергей Шаргунов. «1993»: Семейный портрет на фоне) // Новая газета. – 2013. – № 119. – С. 2.

119 Ровенская Т. А. К вопросу о периодизации истории русской женской литературы 1980-х – 90-х годов XX века / Т. А. Ровенская // Женщины в истории: возможность быть увиденными. Вып. 2., Минск, 2002. – С. 76-83.

120 Ровенская Т.А. Опыт нового женского мифотворчества: «Медея и ее дети» Л. Улицкой и «Маленькая Грозная» Л. Петрушевской / Т. А. Ровенская // Адам и Ева : Альм. гендер. истории. – СПб.: СПбГУ, 2003. – С. 333–354.

121 Радь Э. А. Притча о блудном сыне в русской литературе / Э. А. Радь. – Стерлитамак – Самара: Стерлитамак. гос. пед. академия, 2006. – 185 с.

122 Рымарь Н. Т. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. – Саратов: Изд-во СГУ, 1990. – 252 с.

123 Ремизова М. А. Деталь, увеличенная до размеров романа / М. А. Ремизова // Независимая газета. – 1999. – № 244. [Электронный ресурс] – URL: http://www.ng.ru/culture/1999-12-29/7_detail.html (дата обращения: 18.09.2017).

124 Савкина И. Род / дом: семейные хроники Л. Улицкой и В.Аксенова / И. Савкина // Семейный узы. – М. : Знание, 2004. – Кн.1. – С. 156 –182.

125 Савкина И. Господа Журбины, или Московская сага В. Аксенова / И. Савкина [Электронный ресурс]. URL: https://texts.news/cotsiologiya-semi_1460/irina-savkina-gospoda-jurbinyi-ili-moskovskaya-51442.html (дата обращения: 19.07.2019).

126 Сас Х. Семейный роман / Х. Сас // Актуальные проблемы современного литературного процесса: реф. сб. – М. : ИНИОН АН СССР, 1985. – С. 21-23.

127 Солдаткина Я. В. Мифопоэтика русской эпической прозы 1930-1950-х годов: генезис и основные художественные тенденции / Я. В. Солдаткина. – М. : Экон-Информ, 2009. – 356 с.

128 Симонова Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. / Л. А. Симонова. – М., 2005. – 20 с.

129 Сиповский В. В. История новой русской литературы XIX столетия (Пушкин, Гоголь, Белинский) / В. В. Сиповский. – Изд-е 4-е, испр. – М. : Народная словесность, 1913. – XIV. – 256 с.

130 Скворцов В. Я. О фабульном и символическом аспектах текста романа Л. Улицкой "Казус Кукоцкого" / В. Я. Скворцов, А. И. Скворцова // Вестн. Волгоград. гос. ун-та. Сер. 8. Литературоведение. Журналистика. – Волгоград : Вестник, 2001. – Вып. 1. – С. 58–65.

131 Славникова О. А. Произведения лучше литературы / О. А. Славникова // Дружба народов, – 2001. – №1. – С. 18–42.

132 Смородина А. Казус от Улицкой / А. Смородина, К. Смородин // Москва. – 2008. – № 8. – С. 213–226.

133 Соловьева Л. В. Реальное и мистическое в романе Л. Улицкой «Казус Кукоцкого» / Л. В. Соловьева // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение: Сб. ст. по материалам Всерос. научно-практич. конф. – Киров : Изд-во ВятГГУ, 2003. – С. 104–109– Вып. 1. – Волгоград, 2001. – С. 58-65

134 Стеблин-Каменский М. И. Становление литературы. От саги к роману [Электронный ресурс] / М. И. Стеблин-Каменский. – URL : <http://svr-lit.ru/svr-lit/steblyn-kamenskij-stanovlenie-literatury/ot-sagi-k-romanu.htm> (дата обращения : 30.05.2018).

135 Сунь Чао. Творчество Л. Улицкой в контексте русской литературы конца XX века. Новаторство и традиция / Чао Сунь // Актуальные проблемы социогуманитарного знания. – М. : Знание, 2004. – Вып. 27. – С. 182-187.

136 Тамарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. / Н.Д. Тамарченко. – Тверь, 2001. – 72 с.

137 Тамарченко Н. Д. Жанровый «канон» и «внутренняя мера» жанра / Н.Д. Тамарченко // Теория литературы : В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – М., 2004. – С. 268-272.

138 Тамарченко Н. Д. Теория литературы: учебное пособие для студ. вузов, обуч. по спец. «Филология» / Н. Д. Тамрченко. – М.: Академия, 2008. – 512 с.

139 Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Введение в курс / Н. Д. Тамарченко. – М. : РГГУ, 2006. – 212 с.

140 Танкова Н. Мотив дома в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети» / Н. Танкова // Современность в литературном осознании. – М. : [Б.И.], 2008. – №5. – С. 147–156.

141 Татьяна А. Г. Проза молодого Толстого и проблема семейного романа : дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Татьяна. – М., 2000. – 214 с.

142 Татьяна А. Г. Ранний Л. Н.Толстой и С. Т.Аксаков. К проблеме жанра семейного романа / А. Г. Татьяна // Проблемы литературных жанров. – Томск, 1999. –Ч. 1. – С. 259-263.

143 Тимина С. И. Современный литературный процесс (90-е годы) / С. И. Тимина // Русская литература XX века в зеркале критики. – М.–СПб.: Академия, 2003. – С. 238-258.

144 Токарев С. А. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х томах / С. А. Токарев. – М.: Рос. Энциклопедия., 1994, – Т.2. – 867 с.

145 Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В.Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 280 с.

146 Торунова Г. М. Эволюция героя и жанра в творчестве В. Аксенова (от прозы к драматургии): автореф. дисс. ... канд. филол. наук / Г. М. Торунова. – Самара : Изд-во СГПУ, 1998. – 18 с.

147 Тюпа В. И. Жанр и дискурс. / В. И. Тюпа // Критика и семиотика. – Вып. 15. – Новосибирск. – М., 2011. – С. 31-42.

148 Удалов В. Л. Жанровая атрофия в литературе: «за» и «против» / В. Л. Удалов. – Киев ; Луцк: ВАД, 2002. – 124 с.

149 Улицкая Л. Диалоги / Л. Улицкая, М. Ходарковский // Знамя. – 2009. – № 10. – С. 123–142.

150 Улицкая и её «Лестница Якова» [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.anews.com/p/39522137-ulickaya-i-eyo-lestnica-yakova> (дата обращения 10.01.2018)

151 Утехин Н. П. Жанры эпической прозы / Н. П. Утехин. – Л. : Наука, 1982. – 165 с.

152 Файзуллина Э. Ш. «Мысль семейная» в книгах С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и «Семейная хроника». Вопросы семейного воспитания / Э. Ш. Файзуллина // Культура и образование. – 2000. – Вып. 3. – № 5. – С. 21-24.

153 Фролова Г. А., Прохорова Т. Г. Проблема памяти и беспамятства в романах Е. Чижовой «Время женщин» и О. Славниковой «Стрекоза, увеличенная до размеров собаки» / Г. А. Фролова, Т. Г. Прохорова // Филология и культура. – 2013. – № 3. – С. 220–223.

154 Хорчак Д. «Память» как лейтмотив в романе Людмилы Улицкой «Медя и ее дети» / Д. Хорчак // Вест. Волгоград. гос. ун-та. Сер 8, Литературоведение. Журналистика. – Волгоград : Изд-во «Волга», 2007. – Вып. 6. – С. 82-88.

155 Чернец Л. В. Литературные жанры / Л. В. Чернец. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 160 с.

156 Чистякова О. Н. Женская картина мира в романах Л. Улицкой «Медя и ее дети» и «Сонечка» / О. Н. Чистякова // Русская и

сопоставительная филология – 2005. – Казань : Изд-во Казанское, 2005. – С. 173–178.

157 Чистякова О. Н. Концепт СЕМЬЯ в повести Л.Улицкой «Медея и ее дети» / О. Н. Чистякова // Филология сегодня. – Казань : Изд-во Казанского Гос. ун-та, 2007. – С. 213–216.

158 Шатин Ю. В. Художественная целостность и жанрообразовательные процессы. / Ю. В. Шатин. – Новосибирск, 1991. – 192 с.

159 Шварц Е. О Гольдманах бедных замолвите слово [Электронный ресурс] / Е. Шварц. – URL : <http://old2.booknik.ru/reviews/fiction/o-goldmanah-bednyh-zamolvite-slovo/> (дата обращения : 10.01.2017).

160 Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Шеффер Ж.-М. / Пер. С. Н. Зенкина. – М., 2010. – 137 с.

161 Щеглова Е. П. О спокойном достоинстве – и не только о нем : Людмила Улицкая и ее мир / Е. П. Щеглова // Нева. – 2003. – № 7. – С. 183–189.

162 Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Круг, 1983. – 383с.

163 Эйхенбаум Б. М. О прозе; о поэзии: сборник статей / Б. М. Эйхенбаум ; вступ. ст. Г. Бялого. – Л. : Худож. лит., 1986. – 453 с.

164 Эсалнек А. Я. Актуальные задачи изучения жанров / А. Я. Эсалнек // Вестник МГУ. Филология. – 1984. – Сер. 9. – № 1. – С. 29-32.

165 Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. / А. Я. Эсалнек. – М. : Просвещение, 1985. – 218 с.

166 Эсалнек А. Я. К вопросу о специфике романа / А. Я. Эсалнек // Филологические науки. – 1968. – №5. – С. 23-26.

167 Эсалнек А. Я. Своеобразие романа как жанра / А. Я. Эсалнек. – М. : Наука, 1978. – 253 с.

- 168 Эсалнек А. Я. Типология романа. / А.Я. Эсалнек. – М. : Наука, 1991. – 224 с.
- 169 Afanasev A., Breeva T., Osmukhina O., «TRANSITION PLOT» IN DINA RUBINA'S WORKS OF THE 1990TH (YEARS) // AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. - 2018. - Vol.8, Is.1 (3). - P.12-15.
- 170 Afanasev A, Breeva T., Osmukhina O., «The Problem of Female Subjectivity in the Novel “The Handwriting of Leonardo” by Dina Rubina» // Journal of History Culture and Art Research. 2018. №4 (7). С. 293-299. <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/1849>
- 171 Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre / R. Alter. – Berkley; Los Angeles; L, 1975. – 357 p.
- 172 Eagleton T. Literary Theory: An Introduction / T. Eagleton. – Oxford: Blackwell, 1983. – 246 p.
- 173 Furst L.-R. The Ironic Little Dark Chasms of Life: Narrative Strategies in John Galsworthy's Forsyte Saga and Thomas Mann's Buddenbrooks // LIT: Literature Interpretation Theory. 2006. Vol. 17.Issue 2. P. 157–177
- 174 Kersin D. The Family Novel in North America from Post-war to Post-millennium: A study in Genre [Электронный ресурс]. – URL: http://ubt/opus.hbznrw.de/volltexte/2005/330pdf/diss_dell.pdf
- 175 Lu Yi-Ling. The family Novel. Toward a generic definition / Yi-Ling Lu. – New York: Peter Lang Publishing Ins., 1992. – 168 p.
- 176 Mirsky P. Aksakov Chronicles of Russian Family / P. Mirsky. – London; New York, 1924. – 398 p.
- 177 Miller E. Is Literature Self-Referential? / E. Miller // Philosophy and Literature. 1996. Vol. 20. – №2. – P. 482-503.
- 178 Self-Reference. Reflections on Reflexivity / Ed. by S. J. Bartlett & P. Suber. – Dordrecht; Boston; Lancaster, 1987. – 259 p.
- 179 Waugh P. Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – L, 1984. – 185 p.

180 Weiner A. The prosaics of catharsis in Aksenov's «Moscow saga» / A. Weiner // Russ. rev. – N.Y.: Syracuse, 1998. – № 1. – PP. 274-287.

181 Williams J. Theory and the Novel: Narrative Reflexivity in the British Tradition / J. Williams. – Cambridge, 1998. – 240 p.