

RU

Образ Мариан Кулаго в контексте темы России в романе В. П. Аксёнова «Ожог»

Ульянова А. В.

Аннотация. Настоящая статья посвящена анализу романа «Ожог», первого постмодернистского романа В. П. Аксёнова – знакового писателя 60-х годов XX века. Цель исследования – выявить особенности создания образа главной героини Мариан Кулаго в контексте темы России. Мариан Кулаго – ключевой образ не только сюжетно-композиционной организации романа, но и его идейного замысла. Научная новизна исследования видится в том, что автор подробно анализирует центральный образ почти не изученного романа писателя с точки зрения семантических полей, выявляя индивидуально-авторские особенности раскрытия темы России в контексте биографии В. П. Аксёнова и жизни его современников – поколения 60-70-х годов. В результате в статье доказано, что В. П. Аксёнов, с одной стороны, продолжает традиции Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, А. А. Блока, С. А. Есенина, создавая простонародный женский образ, отчасти воплощающий русский национальный женский характер; с другой – писатель, протестуя против нивелирования фемининности в советском обществе, наделяет героиню естественностью, эмоциональностью, сексуальностью, создавая образ чувственной женщины. Ряд иронических параллелей между жизнью Мариан и культурно-историческим путём России в XX веке раскрывает трагедию судьбы русской интеллигенции, ушедшей в эмиграцию.

EN

Image of Marianne Coulagot in the context of the theme of Russia in V. P. Aksyonov's novel "The Burn"

Ulyanova A. V.

Abstract. The paper is devoted to the analysis of the novel "The Burn", the first postmodern novel by V. P. Aksyonov, an iconic writer of the 60s of the XX century. The aim of the research is to identify the features of creating the image of the main character Marianne Coulagot in the context of the theme of Russia. Marianne Coulagot is a key image not only of the plot-compositional organisation of the novel, but also of its ideological conception. The scientific originality of the research is seen in the fact that the author analyses in detail the central image of the writer's little-studied novel from the perspective of semantic fields, identifying the individual author's features of exploring the theme of Russia in the context of V. P. Aksyonov's biography and the life of his contemporaries, the generation of the 60s-70s. As a result, the paper proves that V. P. Aksyonov, on the one hand, continues the traditions of N. V. Gogol, N. A. Nekrasov, F. M. Dostoevsky, A. A. Blok, S. A. Yesenin, creating a common folk female image, partly embodying the Russian national female character; on the other hand, the writer, protesting against the neutralisation of femininity in Soviet society, endows the heroine with naturalness, emotionality, sexuality, creating an image of a sensual woman. A number of ironic parallels between Marianne's life and Russia's cultural and historical path in the XX century reveals the tragic fate of the Russian intelligentsia who emigrated.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью комплексного анализа и интерпретации «Ожога» ввиду того, что он является малоизученным первым постмодернистским романом писателя, а также отражает социокультурную ситуацию 60-70-х годов XX века. Кроме того, роман «Ожог» – это очень личное произведение для В. П. Аксёнова: оно посвящено судьбе поколения 60-х годов – современникам писателя, в нём автор рассказывает о лагерной жизни матери (Евгении Соломоновны Гинзбург), о своей любви (прообразом Алисы была жена писателя Майя Афанасьевна Аксёнова), о своём чувстве родины. События, изображённые в произведении, охватывают почти 20 лет жизни писателя, истории Советского Союза и Европы.

Тема России и её исторической судьбы – одна из центральных в творчестве В. П. Аксёнова – решена в «Ожоге» на автобиографическом материале. Писатель разделил участь русской интеллигенции XX века (клеймо сына «врага народа», изгнание из страны), он не принимал советскую действительность, считая её явлением совершенно далёким от настоящей России, её многовековой культуры, духовных ценностей, традиций. Над романом «Ожог» В. П. Аксёнов работал с 1969 года по 1975 год. Принято считать, что писателя лишили советского гражданства из-за его участия в создании сборника «МетрОполь», однако поводом стал именно роман. Летом 1977 года писателя навестили два сотрудника ГБ, которые сообщили ему, что у них есть рукопись романа, и предупредили: «Если вы напечатаете эту книгу на Западе, нам придётся с вами попрощаться» (Аксёнов, 2007, с. 42). Как говорил сам В. П. Аксёнов, «Ожог» – это первое произведение, которое он создавал совершенно свободно, без оглядки на цензуру; писатель считал его своей «основной книгой, своего рода *opus magnum*» (2007, с. 41). В письме к Иосифу Бродскому в 1977 году В. П. Аксёнов писал: «“Ожог” для меня пока самая главная книга, в ней собран нравственный и мыслительный и поэтический и профессиональный потенциал за очень многие годы...» (2015, с. 285) Действительно, полотно романа представляет собой переплетение частных, сложных и важных для автора тем – тема любви, тема трагедии семьи Аксёновых, юности Толи фон Штейнбок (самого автора), тема сталинщины, места русского человека в мире, тема друзей и предателей – которые сливаются в «поэму жизни», оставившую глубокий след в душе писателя – ожог. По мнению О. В. Чернышенко, «для творчества Аксёнова одним из значимых факторов является концепция времени и истории, к философскому, социальному, психологическому пониманию которой он обращается неоднократно...» (2007, с. 196). В каждом персонаже романа читатель видит современников писателя: Радий Хвастыщев – Эрнст Неизвестный, Самсон Саблер – Алексей Козлов, Аристарх Куницер – Револют Пименов или Вадим Янков, Геннадий Малькольмов – Ильгиз Иббатулин, Кукита Кусеевич – Никита Хрущёв и т. д. Заметим, что большая часть персонажей «Ожога» имеет прототипы, в том числе и Мариан Кулаго. Актриса и певица Марина Влади после знакомства с Владимиром Высоцким, которое состоялось в 1967 году, сблизилась с творческой интеллигенцией Москвы, приобрела настоящих друзей, среди которых Сева Абдулов, Белла Ахмадулина, «*Вася Аксёнов – угрюмый и симпатичный, настоящий медведь*» (1989, с. 14). Марина Влади отчасти является прототипом Мариан Кулаго: её дед был генералом императорской армии, примкнувшим после Октябрьской революции к Белому движению, а сама Марина – француженка русского происхождения. Тем не менее образ Мариан Кулаго – собирательный: во-первых, он является обобщением участи русской эмигрантки, приехавшей в СССР (Мариан была «русской француженкой, эмигранткой в третьем поколении» (Аксёнов, 1999, с. 59)); во-вторых, включает в себя черты характера и манеру поведения настоящей русской чувственной женщины, что является противоположностью образу женщины-товарища, насаждаемому советской властью; в-третьих, обобщает судьбу русской женщины в Европе. Более того, образ Мариан Кулаго следует рассматривать в контексте судьбы России и, в частности, судьбы поколения 60-х годов: в глазах советских граждан Мариан – «*белогвардейское отродье*» (Аксёнов, 1999, с. 48), в Европе же она стала английской леди, однако самой героине её жизнь видится так – «*и в бочке дёгтя ложка мёда*» (Аксёнов, 1999, с. 440). Главные герои романа «Ожог» – пять Аполлинариевичей – музыкант Самсон Саблер, учёный Аристарх Куницер, доктор Геннадий Малькольмов, скульптор Радий Хвастыщев, писатель Пантелей Пантелей – имеют одно отчество, детство Толи фон Штейнбок и в конце романа сливаются в одного героя – Пострадавшего, и так писатель «*точно передает ощущение предопределённости, отсутствия реального выбора при внешнем обилии вариантов*» (Власова, Чернышенко, 2015, с. 153). С точки зрения М. Липовецкого, В. П. Аксёнов таким образом прибегает к сказочным принципам игры – параллельные судьбы пяти персонажей, восходящих к единому праобразу Толи фон Штейнбока, воспроизводят сказочную модель однотипных испытаний братьев, разошедшихся в разные стороны на развилке дорог – а это, «с одной стороны, издевательски оттеняет фальшь и лживость советской утопии в её повседневной практической реализации, а другой – чревата вроде бы чистым, романтическим, но тоже утопизмом» (2004, с. 171). Все Аполлинариевичи также связаны с Мариан Кулаго: она была любовницей Саблера, Куницера и Пантелея, космополитической любовницей Хвастыщева, с Малькольмовым у них было «шёпот, робкое дыханье» (Аксёнов, 1999, с. 59). Однако из главы «ППП, или Последнее приключение пострадавшего» читатель узнаёт, что Мариан от Пострадавшего родила детей, которых воспитывают она и её муж адмирал Брудпейстер и которые не знают русский язык: «*Шурли! Файн! Лавли дадди! Лавли грэндпа!*» – восклицают дети (Аксёнов, 1999, с. 440). Итак, если судьба поколения интеллигенции 60-х годов раскрывается на примере судьбы пяти Аполлинариевичей, то через образ Мариан автор показывает трагедию эмигрантской России. Кроме того, образ является связующим звеном сюжетных линий «СССР – Африка» и «СССР – Европа» и таким образом расширяет художественное пространство романа. Образ Мариан Кулаго является ключевым в романе «Ожог», поэтому в настоящей статье будет представлен его подробный анализ.

Непосредственные задачи настоящей статьи: осуществить подробный анализ образа Мариан Кулаго, определить особенности описания и поведения, а также основные черты характера героини романа «Ожог» и соотнести их с особенностями описания и поведения, а также основными чертами характера женских образов, созданных Ф. М. Достоевским, Н. А. Некрасовым, А. А. Блоком, С. А. Есениным, выявить особенности создания женского образа, присущие В. П. Аксёнову, исходя из полученных данных, сделать вывод о том, как раскрывается тема России в романе.

Соединение анализа текста, а также биографического, сравнительно-сопоставительного и культурно-исторического методов исследования позволяет выявить особенности создания образа России в романе «Ожог».

В качестве материалов исследования выступили роман В. П. Аксёнова «Ожог» (Аксёнов В. П. Ожог. М.: Изограф; Эксмо-Пресс, 1999), письма писателя (Аксёнов В. Ловите голубиную почту. Письма (1940–1990 гг.) / сост. В. М. Есипов. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2015), стихотворения писателя с его объяснениями (Аксёнов В. П. Край недоступных фудзиям. М.: Вагриус, 2007), книги, отражающие различные аспекты жизни советского общества 60-х годов (Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Изд-е 2-е, испр. М.: НЛО, 1998; Влади М. Владимир, или Прерванный полёт / пер. с фр. М.: Прогресс, 1989; Иванова А. Магазины «Березка»: парадоксы потребления в позднем СССР. М.: НЛО, 2018), биография писателя (Петров Д. Аксёнов. М.: Молодая гвардия, 2012); художественные произведения, необходимые для осуществления сопоставительного анализа (Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20-ти т. М.: Наука, 1999. Т. 5. Стихотворения и поэмы (1917–1921); Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем: в 23-х т. М.: Наука, 2012. Т. 7. Кн. 1; Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. Роман в шести частях с эпилогом. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1972; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. / отв. ред. В. Г. Базанов. Л.: Наука, 1981. Т. 23. Дневник писателя за 1876 год. Май–октябрь / текст подгот. и примеч. сост. Н. Ф. Буданова; Есенин С. А. Стихотворения и поэмы / оформ. Т. Я. Козловской. Якутск: Якутское книжное издательство, 1988; Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений: в 15-ти т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. Стихотворения 1855–1888 / ред. тома Ф. Я. Прийма; Некрасов Н. А. Русские женщины: сборник. М. – Владимир: АСТ; Астрель; ВКТ, 2011; Ростан Э. Полное собрание сочинений: в 2-х т. / в пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник. СПб.: Товарищество А. Ф. Маркс, 1914. Т. 1), книга об искусстве (Герман М. Ю. Михаил Врубель. Альбом. СПб.: Аврора, 2001), словари (Грановская Л. М. Словарь имён и крылатых выражений из Библии: ок. 400 имён; более 300 крылатых выражений. М.: Астрель; АСТ, 2003; Словарь библейских образов / под ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана; пер. Б. А. Скороходов (Aaron's rod – Spot), О. А. Рыбаков (Springs of water – Zion). СПб.: Библия для всех, 2005).

Теоретической базой статьи стали, во-первых, исследования, рассматривающие те или иные аспекты творчества В. П. Аксёнова (Барруэло Гонзалес, 2007; Власова, Чернышенко, 2015; Жукова, 2012; Крохина, 2020; Липовецкий, 2004; Осмухина, Кадеева, 2023; Резаков, 2019; Чернышенко, 2007); во-вторых, работы, посвящённые классификации женских образов (Головина, 2017; 2019; Цалко, 2011); в-третьих, разыскания по философии и политологии (Бердяев, 1997; Рябов, 1999; Носов, 2013).

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования рассмотренного материала в преподавании у студентов-филологов дисциплин «Анализ художественного текста», «Литературоведение», «История русской литературы XX века» и спецкурса «Русская постмодернистская литература».

Обсуждение и результаты

Символика портретных деталей

Семантическое поле «детали портрета» представлено в романе немногочисленными описаниями: «Она была в своих неизменных джинсах и красной рубашке, завязанной калифорнийским узлом под свободно шевелящимися грудями, в которых, конечно, скрывался идеологический заряд необычайной силы. Б-р-р! Между рубашкой и джинсами поблёскивал эпицентр идейной борьбы между Азией и Европой, Машкин потрясающий живот. Она была очень хороша, как всегда по ночам, когда перебиралась через пол-литровую отметку» (Аксёнов, 1999, с. 56). С одной стороны, перед читателем предстаёт образ красивой женщины с «атрибутами» 60-х годов: джинсы, калифорнийский узел рубашки под «свободно шевелящимися грудями». Описанные детали отражают настроенные 60-х годов: вестернизация, стремление молодых людей к демократии и утверждение ценности свободы, сексуальная революция, воплотившаяся в движении хиппи. То, что В. П. Аксёнов наделяет героиню романа сексуальностью, является своего рода ярким протестом против «извращённости советского гендерного порядка» (Цалко, 2011, с. 38), при котором женщина должна была быть прежде всего товарищем. По мнению В. А. Жуковой, «автор “Ожога” ставит перед собой задачу разрушить соцреалистический канон изнутри, осмеивая всевозможные табу» (2012, с. 65). Важно, что писатель подчёркнуто обращает внимание на живот Кулаги, называя его «эпицентр идейной борьбы между Азией и Европой». Это описание позволяет провести **первую ироническую параллель** между Кулагой и Россией, потому что Россия – «двухконтинентальная держава» (Носов, 2013, с. 22): Россия – часть Европы и часть Азии, и именно поэтому гербом страны является двуглавый орёл, охватывающий взором Европу и Азию. Исследователь творчества писателя Е. В. Барруэло Гонзалес заключила: «Ирония давала Аксёнову возможность подчеркнуть свою мировоззренческую позицию, становясь оружием в борьбе с “ортодоксальной советскостью”» (2007, с. 59). Действительно, роман В. П. Аксёнова наполнен игровыми приёмами и гротескными образами, выражает философию самого писателя и представляет собой, в сущности, современную мениппею, вследствие этого между жизнью Мариан и Россией мы проводим именно иронические параллели. С другой стороны, Малькольмов видит «яркие ягодные губы Машки, детский её нос и материнскую тонкую шею» (Аксёнов, 1999, с. 75). Эти детали портрета сообщают, что характеру героини присущи заботливость, кротость, незащищённость. Однако интересно и то, что героиня, встретив каждого из Аполлинариевичей и усадив в «Импалу» (а она, машина, «ревела, дёргалась, её организм, расшатанный бесконечной пьяной ездой, очень страдал» (Аксёнов, 1999, с. 48)), несется, в сущности, в неизвестном направлении.

Обратим внимание: во-первых, «потрясающий живот», во-вторых, «космополитическая любовница» Кулаги в ревущей «Импале», несущейся в неизвестность, приближает образ Кулаги – эмигрантки с русской душой

к образу России, созданному ещё Н. В. Гоголем в поэме «Мёртвые души»: «*Не так ли и ты, Русь, что бойкая неогонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстает и остается позади. <...> не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? <...> Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа...*» (2012, с. 232).

Манера поведения героини

Семантическое поле «характеристика действия» включает следующие глаголы: «воскликнула возмущенно Машка и влепила гостью сильнейшую пощёчину», «села на тротуар и весело заплакала», «завизжала Машка и выскочила из машины», «вскричала», «огорчилась», «заносчиво и вроде бы даже презрительно произнесла», «затараторила», «закричала», «всплеснула руками». Кроме того, автор подчёркивает хмельное состояние Мариан: при встрече с ней Аристарх, Геннадий, Пантелей видели, как из машины «махала пьяная женская рука» (Аксёнов, 1999, с. 47); Самсон, Аристарх и Геннадий замечают, что «Машины глазища танцевали хулу» (Аксёнов, 1999, с. 49). Геннадий Малькольмов рассуждает: «Кем была она тогда, нынешняя московская иностранка, потаскушка, пьянчужка?» (Аксёнов, 1999, с. 59). Также следующие строки характеризуют поведение Кулаго: «Лифчиков Машка никогда не носила, что, конечно, нередко удивляло московскую публику» (Аксёнов, 1999, с. 51), «Как смеялась тогда Машка, как она тогда смеялась!» (Аксёнов, 1999, с. 59). Таким образом, можно заключить, что Мариан – это отдающаяся своим чувствам женщина: её действия напряжённо эмоциональны, она естественная, свободная, чувствительная, безрассудная и хмельная. Героиню подобного плана можно соотнести с простонародными женскими образами, созданными в поэзии А. А. Блока, С. А. Есенина и в определенной степени воплощающими русский национальный женский характер.

В ряде эпизодов сострадание показано как основная черта характера Мариан, например, эпизод в валютном баре гостиницы «Националь». Обратимся к главе «Донесение внештатного сотрудника Городского управления культуры “Силиката” из валютного бара гостиницы “Националь”». Магнусон предложил Кулаго тысячу долларов за её любовь, но она «даже не обратила внимания на десять стодолларовых банкнот», потом «заплакала и стала шептать ряд мужских имён: Самсик, Гена, Арик, Радик, Пантелей» (Аксёнов, 1999, с. 82): в этот момент Академик (Малькольмов) танцевал танго с «девушкой Тамарой» (мл. лейтенант Фильченко), он был ей увлечён. В приведённом фрагменте показан страх Мариан из-за понимания опасности доноса и ареста, которыми угрожает связь Академика со «стукачкой» Фильченко. Именно поэтому особый интерес вызывают слова Фруктозова, обращённые к Мариан: «Мне в пору удавиться, а у вас одни пошлости на уме», – и её ответ поэту-доносчику: «Катитесь, паршивый Фрукт! Не знаете вы ничего. Я от него могла бы уже иметь трёх детей, дорогой Фрукт, – пятилетнюю Леночку, трёхлетнего Мишу и годовалого Стёпочку...» (Аксёнов, 1999, с. 83). В данном эпизоде Маша представлена как несчастная женщина, которая хочет иметь детей от любимого мужчины и которая понимает, что счастливая и свободная жизнь интеллектуальной и творческой интеллигенции эфемерна в государстве, где главенствует КПСС, «оснащённая не “единственно верным учением”, а реальной карательно-поощрительной силой» (Вайль, Генис, 1998, с. 164). По этой причине сцена в валютном баре заканчивается битьём посуды и криками Мариан: «проклятая страна», «рабы», «люблю вас всех», «умрём на одной помойке» (Аксёнов, 1999, с. 83). Важно то, что Мариан не отделяет себя от «рабов» советского государства, она готова разделить с ними их трагическую участь. Это проявление сострадания, поскольку героиня демонстрирует способность чувствовать чужую боль как свою и без раздумий оказать помощь ближнему, в данном случае – остаться с ним, то есть поддержать. Таким образом, возможно провести **вторую ироническую параллель** между Мариан и Россией, поскольку Россия – «земля покорная, женственная» (Бердяев, 1997, с. 11), она «имеет потребность во всеслужении человечеству» (Достоевский, 1981, с. 47). Кроме того, Мариан говорила о том, что «от него могла бы уже иметь трёх детей», между тем образ матери, материнство, дающее жизнь, и питающее начало, лежит в основе аграрного культа в России и выражается в архетипе Матери – Сырой Земли и национальной персонификации Матушка Россия. О. В. Рябов писал, что «русская земля, Церковь и Богородица сливаются... в единый материнский образ» (1999, с. 39). Это даёт основание для проведения **третьей иронической параллели**, поскольку Мариан всё же родила детей от Пострадавшего.

Эпизод романа «Ожог» схож с эпизодом в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание», в котором Родион Раскольников впервые пришёл к Соне Мармеладовой. Тогда «для него составляло вопрос: почему она так слишком уже долго могла оставаться в таком положении и не сошла с ума» (Достоевский, 1972, с. 255), он не мог понять, почему Соня не только не возненавидела Катерину Ивановну, во многом из-за которой она начала жить по жёлтому билету, но и любила её. Обратимся к фрагменту текста этой сцены: «Вы ничего, ничего не знаете... ах! Соня проговорила это точно в отчаянии, волнуясь и страдая, и ломая руки» (Достоевский, 1972, с. 251), «Мы одно, заодно живём, – вдруг опять взволновалась и даже раздражилась Соня, точно как если бы рассердилась канарейка или какая другая маленькая птичка» (Достоевский, 1972, с. 252). Соня страдает несчастьем Катерины Ивановны и её детей, она разделяет его, и в то же время она не мыслит себя вне их трагедии и говорит «мы одно».

Безусловно, эмоциональность выделяет Мариан на общем фоне, прогнотивставляя её проповедуемой в СССР скромности женского поведения. Слова категории состояния «возмущённо», «весело», «презрительно», «заносчиво» отражают то многообразие чувств, которое ежеминутно испытывает Мариан. Действия героини естественны, лишены фальши: она искренне боится за судьбу всех Аполлинариевичей, она искренне хочет иметь детей, героиня непритворно несчастна, и всё же она страдает всем гражданам СССР, где доносы пишутся очень легко, даже друзьями, и где каждый достойный человек видится как «подозрительный элемент –

интеллектуал – творческое лицо неопределённых занятий» (Аксёнов, 1999, с. 79). Это позволяет заключить, что разгульное поведение и хмельное состояние Кулаго – эскапизм, способ забыться, поскольку «человек, живущий в тоталитарном государстве, неловко чувствует себя даже в собственной шкуре» (Влади, 1989, с. 154), стремление убежать от советской системы, рушащей судьбы и калечащей души людей, и таким образом провести *четвёртую ироническую параллель* между Кулаго и Россией, интеллигенция в которой была под постоянным наблюдением. Я. О. Резаков отмечал, что «в романе “Ожог” проявляется типичная для прозы Аксёнова тема бунта против советского режима и его удушающей цензуры, пересекающаяся с темой осуждения антисемитизма» (2019, с. 352).

Аксиологическая семантика поступков героини

К семантическому полю «взаимоотношения с окружающими» относятся эпизоды из главы «Хирург-педиатр-ревматолог-кардиолог-фтизиатр Геннадий Аполлинариевич Малькольмов рассказывает о своей молодости неизвестно кому неизвестно когда по телефону в неопределённом направлении». В ней описывается история знакомства Мариан, Геннадия и Патрика в госпитале в Катанге. Тогда Мариан была сестрой милосердия. При вооружённом нападении на госпиталь она решила пожертвовать собой, чтобы спасти раненых и врачей. Вначале её поступок кажется Геннадию развратным и подлым: «Спасительница, Юдифь, святая проститутка!» (Аксёнов, 1999, с. 67) (Юдифь, или Иудифь, спасла свой город от нашествия ассирийцев, обольстив полководца и отрезав ему голову (Ветхий завет, Книга Иудифи)), но, преодолев эгоизм, Геннадий понимает: «Машка – христианская сестра милосердия, и она спасает раненых, а ты врач и должен думать о раненых, а не о своей жизни, не о своей чести, не о своей бабе...» (Аксёнов, 1999, с. 68). В этой главе, самоотверженно жертвуя собой, Машка спасает не только больных, но и Малькольмова с Патриком в то время, как Геннадий поддаётся ревности и страху. Поступок Маши непонятен Малькольмову, потому что в Геннадии эгоизм преобладает над любовью к ближнему и состраданием. По этой причине он видит в спасительной жертвенности Маши распущенность и похоть. Здесь уместно провести ещё одну параллель с романом «Преступление и наказание», в котором Раскольников не мог понять жертвенности Сони: «Как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными святыми чувствами совмещаются?» – спрашивал он в исступлении (Достоевский, 1972, с. 255). Родион Раскольников сопоставляет презренное положение Сони с её добродетелями, упрекает в том, что она «понапрасну умертвила» себя, тогда как именно святое сострадание является главной особенностью её характера. Оно поднимает Соню на недостижимую нравственную высоту, однако Раскольников не в силах этого понять из-за своего раздражённого самолюбия. Способность глубоко сострадать, то есть сердечно проникнуть в положение ближнего и бескорыстно ему помочь, не думая о себе, – это причина жертвенности и милосердия Сони Мармеладовой и Маши Кулаго.

Глава романа «Ожог» заканчивается лирическим плачем. В настоящем романе представлены две лирико-драматические импровизации на тему несчастья: плач мадемуазель Мариан Кулаго и плач леди Брудпейстер, урождённой Мариан Кулаго. В первом Мариан печалится из-за разлуки с родиной, о которой она почти ничего не знает: «Расскажи мне об этой далёкой не родине, где я ещё не была, а только лишь слушала в Париже её посланцев, стихотворцев и скрипачей // ах нет, ах нет, не палачей» (Аксёнов, 1999, с. 76), «А ты говоришь, она вся в гусеницах, в грохоте, в мазуте и соларке... Ты говоришь – на троих, говоришь, полбанки... кес ке се?» (Аксёнов, 1999, с. 77). Обратим внимание на лексику плача. Во-первых, Россия для Мариан – это «родина-неродина», потому что она была эмигранткой в третьем поколении, но при этом всё же чувствовала духовную связь со страной. Во-вторых, ряды определений: «далёкая и нежная, метельная и снежная, в куличиках, калачиках» и «в гусеницах, в грохоте, в мазуте и соларке» – показывают, насколько отличается поэтизированное представление и понимание России Мариан от действительной грохочущей жизни СССР, очевиден контраст: бурное промышленное развитие СССР уничтожает традиционную Россию с её пасхальными куличами, заменяя духовные ценности идеологическими постулатами. В-третьих, рифмующиеся слова «скрипачей – палачей» возвращают читателя к политической теме вынужденных интеллигентов-эмигрантов и доноительства. Во втором плаче Мариан, ставшая «английской леди», рассказывает о своей несчастной жизни: «...и в бочке дёгтя ложка мёда» (Аксёнов, 1999, с. 440). В первой строчке плача: «Была жива Принцесса Грёза... в берёзках девичья игра... жива Россия и берёза... в “Берёзках” водка и кра...» (Аксёнов, 1999, с. 440) – представлен синтаксический параллелизм. С одной стороны, проведена параллель между Мариан и «Принцессой Грёзой» Ростана Эдмонда (Мелисинда, как и Мариан, потеряла свою родину): «Заброшена судьбою на Восток, // Здесь дни свои безрадостно влачу я. // На чуждой почве выросший цветок // Невольно вянет и грустит, тоскуя. // Так, вдалеке страны своей родной, // Цвету и я... но цвет не долог мой!» (1914, с. 101). В литературном и театральном мире произведение Ростана произвело сенсацию, даже М. А. Врубель увлёкся этой сказочной рыцарской темой и создал панно «Принцесса Грёза», в котором чувствуется «дыхание если и не высокой, то возвышенной страсти, торжество духа» (Герман, 2001, с. 76). Врубелевское панно стало самым известным панно Москвы, потому что оно украшает фасад гостиницы «Метрополь». Сама Принцесса Грёза (и у Ростана, и у Врубеля) – это в широком смысле мечта, воплощение прекрасного, надежда. Таким образом, между Грёзой и Россией проведена параллель: Россия в берёзках – это тоже мечта, утраченный рай вынужденных эмигрантов, которые, подобно морякам принца Жофруа, живут надеждой добраться до этой мечты. Однако В. П. Аксёнов посредством параллелизма противопоставляет эту мечту действительности, то есть советской России, в которой «Берёзки» – это валютные магазины, «существовавшие во многих крупных городах СССР с начала 1960-х до конца 1980-х годов, представляли собой парадоксальное явление» (Иванова, 2018, с. 11), они «как средоточие лучших материальных благ (бытовой техники, одежды, автомобилей) также

являются хорошей иллюстрацией противоречий, связанных с проблемой потребления в позднем СССР» (Иванова, 2018, с. 17), а рифмующиеся «игра – икра» лишь усиливают драматический контраст, поскольку «девичья игра» ассоциируется прежде всего с исконной жизнью деревни, с народными песнями и хороводами, с той обожествляемой Русью, о которой писал, например, С. А. Есенин в стихотворении «Гой ты, Русь моя родная»: «Побегу по мятой стежке // На приволь зеленых лех, // Мне навстречу, как сережки, // Прозвонит девичий смех» (1988, с. 31). Подмена «игры» словом «икра» символизирует утрату исконности, показывает, что духовное вытесняет совершенно материальное и плотское (чревоугодие), поскольку икра – дефицитный продукт.

Далее связанный с Мариан поэтический образ снижается ещё больше: «...но муж мой пьяный так сказал... тебе бы стать московской бл<...>ю... Казанский украшать вокзал...» (Аксёнов, 1999, с. 440). Очевидно, что сочетание женского образа с именем «Мария» (Мариан), прилагательного «казанский» и глагола «украшать» ассоциируется прежде всего с Казанским собором (Собор Казанской иконы Божией Матери): во-первых, имя «Мария» имеет особое значение для русской культуры в связи с распространённостью православия в России (Дева Мария любовью матери оберегает каждого человека), поэтому оно фигурирует во многих художественных произведениях, и, как правило, в характерах его носительниц раскрывается одно из значений имени – «святая», «высокая», «горькая», «любимая» (Грановская, 2003, с. 243), во-вторых, Казанская икона Божией Матери является одной из самых чтимых икон в русской православной церкви, в-третьих, Казанский собор был основан на средства военачальника Дмитрия Пожарского в память о победе России в Московской битве 1612 года. В общем, «собор» – заимствование из старославянского языка и буквально означает «место для сбора». Таким образом, в контексте приведённого фрагмента, в котором противопоставлены православная Россия в представлении Мариан и советская Россия, слово «собор» имеет глубокий символический смысл. В отечественной истории Собор Казанской иконы Божией Матери являлся символом единства русского народа, символом его нравственной силы и несокрушимости. Однако собор был снесён в 1936 году во время сталинской реконструкции района Манежной площади. Это событие имеет символический смысл – утрату народом нравственных ориентиров, разрыв с национальными традициями и культурно-историческим наследием страны. **Пятую ироническую параллель** между судьбой России и судьбой героини в данном фрагменте возможно интерпретировать так: разрушение Собора Казанской иконы Божией Матери для России символизировало утрату соборности, то есть духовной общности людей, следствием чего стало прочное укоренение советской России, а утрата национальных корней привела Мариан к неизбежному превращению в английскую леди, потому что Мариан была эмигранткой в третьем поколении, из-за чего не могла считать ни советскую Россию, ни Францию, ни Англию своей Родиной. Кроме того, обратим внимание на слова мужа Мариан – «тебе бы стать московской бл<...>ю». С одной стороны, муж Мариан (как и Малькольмов) видит в её жертвенности своим телом исключительно распущенность, не учитывая, что Мариан – французенка с русской душой; таким образом сакральное становится профанным, с другой – слово «бл<...>ь» однокоренное со словами «блуд» и «блудить», что означает *вводить в заблуждение и заблудиться*. Отчасти о Мариан можно сказать, что она заблудилась, поскольку она везде чужая (и в России, и в Европе), она никем не понятая и не оценённая, несчастная.

Образ Мариан Кулаго и литературная традиция

Геннадий Малькольмов, вспоминая время в госпитале в Катанге, рассуждал: «Кем была она тогда, нынешняя московская иностранка, потаскушка, пьянчужка? Она была тогда русской французенкой, эмигранткой в третьем поколении. Чиста и радостна, как ранняя зарница христианства» (Аксёнов, 1999, с. 59). По-видимому, до того, как Маша оказалась в СССР, она была счастливой девушкой. В памяти Геннадия Мариан светлая, чистая, доверчивая. Контраст между прошлым героини и настоящим в советской России очевиден ввиду контекстных антонимов – «потаскушка» и «зарница христианства». Ещё одну интересную подробность о жизни Мариан читатель узнаёт из заключения Самсона Саблера: «Машка не шпионка, она только лишь слепое орудие в... игре сил мирового имперосомаоумудизма» (Аксёнов, 1999, с. 19). Более того, ближе к финалу романа читатель узнаёт, что Мариан родила Малькольмову троих детей, но он ничем не может помочь ей в их воспитании и только однажды приезжает навестить их, и тогда знакомится с законным мужем Мариан – адмиралом Брудпейстером. В действительности все Аполлинариевичи не понимают жертвенности Мариан и её страданий, они расценивают её поведение как обычное распутство. Здесь автор поднимает тему тяжёлой женской судьбы, ярко выраженную в творчестве Н. А. Некрасова. Например, в стихотворении «В полном разгаре страда деревенская...» есть строки: «...русская долушка женская! // Вряд ли труднее сыскать. // Не мудрено, что ты вянешь до времени, // Всевыносящего русского племени // Многострадальная мать!..» (Некрасов, 1981, с. 141). Несправедливость по отношению к женщине и её зависимое положение – те проблемы, о которых писал Николай Алексеевич. В его поэзии часто звучит мотив преждевременного увядания женщины, например в стихотворении «Тройка»: «Отцветёшь, не успевши расцвести...» (Некрасов, 2011, с. 315). Этот мотив характерен и для поэзии С. А. Есенина. Обратимся к стихотворению «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...»: «Излюбили тебя, измызгали, // Невтерпёж! // Что ж ты смотришь так синими брызгами? // Или в морду хошь?..» (Есенин, 1988, с. 158). Лирический герой развешен и груб с женщиной, с презрением напоминает ей о её положении блудницы, оскорбляет, называя «паршивая сука», «выдра», «стерва», однако в ответ он получает лишь её молчание. Можно предположить, что лирический герой был одним из многих мужчин, кто унижал эту женщину, поэтому она, смирившись со своей участью, молча выслушивала грубости. Вероятно, она также видела, что лирический герой пьян, несчастлив и из последних сил гонит от себя мысли о самоубийстве, и всё это приводит его в исступление. Стихотворение заканчивается тем, что он начинает плакать, называя её «милая» и прося у неё

прощение, осознавая, что они оба страдают, что она жертва и её каждый готов обидеть, а защитить никому. Лирический герой С. А. Есенина немногим отличается от всех Аполлинариевичей, которые не видят жертвы в Мариан и не могут оценить её милосердия.

Обратимся к поэме А. А. Блока «Двенадцать» и образу Катьки. Поэт наделяет героиню именем со значением «непорочная», но в то же время она блудница. Обвинение в продажности героини звучит в строчках: «Гетры серые носила, // Шоколад Миньон жрала, // С юнкерьем гулять ходила – // С солдатъем теперь пошла?» (Блок, 1999, с. 13). И тем не менее Катька была убита не из-за своего блуда, а из-за необузданной ревности и ненависти Петрухи, который хотел отомстить Ваньке за то, что тот стал буржуем и увёл у него Катьку. В сущности, её убийство является случайным и бессмысленным – Катька стала жертвой свободы «без креста». Однако важно то, что герои поэмы не видят в ней жертвы: шрам от ножа на шее и царапина под грудью Катьки воспринимаются как клеймо позора, в эпизодах с Ванькой она именуется «дура» и «холера», а после рокового выстрела – «падаль». Между тем Катька является безвинной жертвой (вслед за Катериной Кабановой из драмы «Гроза» А. Н. Островского и Катюшей Масловой из романа «Воскресенье» Л. Н. Толстого), она олицетворяет и саму Россию, а её убийство опровергает высокие идеалы революции.

Заключение

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы. В. П. Аксёнов в романе «Ожог» создаёт многогранный образ Мариан Кулаго. Она прежде всего естественная, чувственная женщина, которую автор, протестуя против нивелирования феминности в советском обществе, наделяет сексуальностью. Важно заметить, что вся жизнь героини определена событиями, связанными с культурно-историческим путём России в XX веке, и в подтверждение этой идеи мы обозначили ряд иронических параллелей между Мариан и Россией. В этой связи образ Мариан следует рассматривать в контексте истории и символического пути России. Кроме того, писатель выступает продолжателем литературной традиции Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, С. А. Есенина и А. А. Блока в части создания простонародного женского образа и образа России.

Мариан (Маша) сочетает в себе черты как настоящей, естественной женщины с её прелестью, похотью, энергией (женские образы в лирике С. А. Есенина), так и образа Родины, русского женского национального характера с его жертвенностью и жертвенной любовью / состраданием (традиции Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского и А. А. Блока).

Особое внимание стоит уделить повтору в портретной характеристике героини атрибутивного словосочетания «потрясающий живот» и интерпретировать его как символ рождения человека. Материнское, дающее жизнь начало, несомненно, важно для русской культуры, именно поэтому существует национальная персонификация – Матушка Россия. Мариан (Маша) – это живая, энергичная, сильная, сексуальная женщина, характеру которой присущи сострадание, милосердие, жертвенность, и, если автор подчёркивает, что у неё «потрясающий живот», возможно заключить, что эта женщина способна родить потрясающих детей, то есть новое поколение – сильных и милосердных людей. Маша родила троих детей от Пострадавшего, но трагедия заключается в том, что Мариан (Мария), то есть такая женщина и героиня, не нужна Родине, и такая Россия тоже не нужна советской системе, и те потрясающие дети, которых родила Маша, не говорят по-русски, так как в советской России им нет места – они иностранцы. В. П. Аксёнов показал в романе «Ожог», как настоящая Россия, та, которая чтит христианские ценности и национальные традиции, ушла в эмиграцию, она стала не востребованной, ненужной.

Перспективы дальнейшего исследования очевидны. Детальное изучение романа «Ожог» является ключом к пониманию и определению особенностей раскрытия самой важной темы в творчестве В. П. Аксёнова – темы России. Оно даст возможность высветить, во-первых, специфику создания мифа о шестидесятниках, во-вторых, выявить и проанализировать теологический компонент романа.

Источники | References

1. Барруэло Гонзалес Е. В. К вопросу о жанрово-стилевых исканиях В. Аксёнова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. 2007. Т. 18. № 44.
2. Бердяев Н. А. Судьба России. Самосознание. Ростов н/Д: Феникс, 1997.
3. Власова В. Н., Чернышенко О. В. Место романа «Ожог» в постмодернистской эстетике В. П. Аксёнова // Евразийский союз ученых. Филологические науки. 2015. № 6 (15).
4. Головина Е. В. Семантические доминанты в репрезентации образа женщины в рассказе А. Куприна «Простительница» // Филология и лингвистика в современном обществе: мат. V междунар. науч. конф. (г. Казань, март 2019 г.) / под ред. И. Г. Ахметова. Казань: Молодой ученый, 2019.
5. Головина Е. В. Типология женских образов в русской литературе конца XIX – начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-1 (69).
6. Жукова В. А. Контекстуальные функции советской литературы в романе В. П. Аксёнова «Ожог» // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова. Филология. 2012. № 1 (1).
7. Крохина Н. П. Карнавальная мифопоэтика романа В. Аксёнова «Москва Ква-Ква» // Неофилология. 2020. Т. 6. № 24.

8. Липовецкий М. Пародийный утопизм Василия Аксенова («Затоваренная бочкотара» и «Поиски жанра») // Ирония и пародия: межвуз. сб. науч. ст. / под ред. С. А. Голубкова, М. А. Перепелкина, В. П. Скобелева. Самара: Изд-во Самарского государственного университета, 2004.
9. Носов М. Г. Россия между Европой и Азией // Современная Европа. 2013. № 3.
10. Осьмухина О. Ю., Кадеева Р. А. Специфика авторской стратегии романа В. П. Аксёнова «В поисках жанра» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. Вып. 1.
11. Резаков Я. О. Мотив джаза как социокультурный феномен в произведениях Дж. Сэлинджера и В. Аксёнова // Вестник Удмуртского университета. 2019. Т. 29. Вып. 2.
12. Рябов О. В. Русская философия женственности (XI-XX вв.). Иваново: Юнона, 1999.
13. Цалко О. Е. Образ русской женщины в структуре национальной идентичности русских (по материалам интервью) // Гендерные аспекты идентичности. 2011. № 2.
14. Чернышенко О. В. Концепция времени и истории в романе В. Аксёнова «Московская сага» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2007. № 1.

Информация об авторах | Author information



Ульянова Анна Владимировна¹

¹ Университет «Синергия», г. Москва



Ulyanova Anna Vladimirovna¹

¹ Synergy University, Moscow

¹ nebo_prior13@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.12.2022; опубликовано (published): 28.04.2023.

Ключевые слова (keywords): В. П. Аксёнов; художественный образ; Россия; семантическое поле; литературная традиция; V. P. Aksyonov; literary image; Russia; semantic field; literary tradition.