

УДК 82-31

**ОБРАЗ ДОМА В ТВОРЧЕСТВЕ ДМ. ЛИПСКЕРОВА
КОНЦА 1980–1990-х гг.**

© **Осьмухина Ольга Юрьевна** (2021), ORCID: 0000-0002-1456-4793, SPIN-код 6525-5410, доктор филологических наук, профессор, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева (Российская Федерация, 430000, Саранск, ул. Большевикская, 68), osmukhina@inbox.ru

Анализируется специфика интерпретации образа дома в прозе и драматургии Дм. Липскерова. Автор статьи использовал сравнительно-исторический и целостный методы анализа литературного произведения. Установлено, что образ дома в творчестве современного прозаика включает как *внешнее*, так и *внутреннее пространство*, становится местом обитания человеческой души. Во-первых, в драмах важнейшей характеристикой образа дома является оппозиция «свет – тьма», с которой связаны ситуации опасности / безопасности для персонажей («Семья уродов»), чья бездуховность подчеркивает их отчуждение друг от друга и становится метафорой ослабления связей между людьми в «большом» мире («Юго-западный ветер»). Во-вторых, в отличие от «бездомных» персонажей драматических произведений, пребывающих в «ложных» домах, в романе «Сорок лет Чанчжоэ» главный герой в поисках самого себя и «вечной» истины проделывает путь «родной дом – город (временные дома) – подлинный дом (землянка отшельника)», переживая нравственные противоречия, обретает себя, смысл существования и долгожданное пристанище. В-третьих, в романе Липскерова образ дома усложняется: его семантика связана с древними мифологическими представлениями о доме как об амбивалентном начале: дом как жилище и дом как символ потустороннего мира, смерти. Наконец, дом в «Сорок лет Чанчжоэ» становится центром художественного мира, причем пространство его заметно расширяется: это и сам город Чанчжоэ как «большой дом» ведущих обособленную жизнь по отношению к внешнему миру горожан, и «дома» – жилища главных героев.

Ключевые слова: Дм. Липскеров, современная русская литература, образ дома, драматургия, проза.

Образ (и шире – топос) дома, его аксиологическое значение, как известно, становится не просто характеристикой национальной ментальности, одной из констант, структурирующих русский куль-

турный космос, но и занимает важнейшее место в литературном сознании различных эпох: от некоего миромоделирующего ядра, организующего начала, «символа самого человека, нашедшего свое прочное место во Вселенной» [Бидерман 1996, 73] в фольклорной традиции, дома как сакрального места в древнерусской литературе и символа патриархальной упорядоченности и семейно-родовой близости в произведениях XVII в., до расширения его границ и метафорических превращений в отечественной поэзии, прозе и драматургии XIX–XX вв. ([Лотман 1996]; [Радомская 2006a]; [Радомская 2006b]; [Цивьян 1978]).

Весьма специфический образ дома выстраивается в творчестве одного из ведущих современных российских прозаиков и драматургов Дм. Липскерова, от драматических произведений 1980-х гг. («Река на асфальте», «Семья уродов», «Юго-западный ветер») к романам 1990-х («Сорок лет Чанчжоэ», «Пространство Готлиба»).

В драматургии Липскерова возникает тема «ложного» дома, отчетливо прослеживающаяся, к примеру, в «Юго-западном ветре». Здесь горизонтальное пространство дома для героев изначально заявлено как превышающее размеры любого конкретного здания дно реки Волги. Однако предварительно расширив это пространство, драматург тут же сужает его до обладающего ярко выраженной инфернальной окраской затонувшего там баркаса «Виктория»: «Корма начисто срезана <...>. Внутри каркаса, лишённого кормы, при свете виднеются не то кровати, не то топчаны, заправленные лоскутными одеялами. Небольшой столик с какими-то инструментами и книгами. Развешанные по борту картинки, хаотически подобранные иллюстрации, портреты... На чудом уцелевшей мачте на длинном толстом канате неподвижно висит надраенный до блеска колокол. На борту баркаса установлено подобие телескопа, направленного к поверхности. <...> Перед баркасом стоит стол на кривых ногах. На столе – разномастная посуда. <...> Все пространство окружают скалы» [Липскеров 2007, 7–8]. Из процитированного фрагмента очевидно, что изначально заявленная безграничность оказывается замкнутым пространством баркаса, который имитирует настоящий дом, – это бытовой пространственный образ (причем пространство закрытое), представленный метонимическими характеристиками – элементами интерьера («вилки-ложки серебряные», «керосиновая лампа и крутобокий самовар с сапогом», кровати, столики и т.д.), описанием налаженной жизни его обитателей. Внешнее горизон-

тальное пространство, пространство до-дома, драматургом сужается: «Все пространство окружают скалы. В одной из них угадывается пещера, вход в которую закрыт густыми водорослями» [Липскеров 2007, 8]. Пространство же вертикальное расширяется за счет проникающего лунного и дневного света и его принципиальной верхней незамкнутости, «открытости» (водная поверхность) внешнему миру.

Баркас становится моделью некоего дома-приюта, объединившего представителей различных эпох и социальных сословий: графиню де Ронкороль, соратника Дзержинского Семена Варгана, священнослужителя отца Ермолая, уголовника Дулю, героиню «Грозы» А.Н. Островского Катерину и т.д. Каждый из «утопленников» бесприютен, тотально одинок и в надежде на спасение, которую дает Иосиф, конструирующий одноместную «ракету», и в своей обреченности на вечное существование. Соответственно баркас предстает «ложным домом» – как пристанище временное и одновременно вечное – и способствует созданию образа фантазмагорически-абсурдного мира. Признаком абсурдного существования, максимального внутреннего дискомфорта героев становится состояние, сочетающее в себе одиночество, отчужденность и невозможность полного уединения, отдыха. Заметим также, что, несмотря на исконную связь дома с религиозной традицией, где человек являлся «со-творцом», участником Божьего Домостроительства, с самими устоями русской жизни, где дом не просто место жительства, но «малая церковь», «обитель» Святого Духа, «дом Божий», дом-баркас в «Юго-западном ветре» не входит в традиционную аксиологическую парадигму: безбожие и бездуховность героев (в том числе отца Ермолая, при всей внешней «праведности» и «избранности» совращающего девицу, дерущегося крестом и т.д.) подчеркивает и отчуждение жильцов баркаса друг от друга и становится метафорой ослабления связей между людьми в «большом» мире.

В драме «Семья уродов» реализуется одна из универсальных семантических оппозиций – противопоставление дома внешнему пространству. Жизнь «уродов» не выходит за пределы пространства дома, которому присущи мифопоэтические свойства: ограниченность, замкнутость, подконтрольность, защищенность, отделенность от внешнего мира. Внутри этого строения с засаленными окнами, находящегося на окраине села, стоит «саморубленный стол, тяжелый и неуклюжий на квадратных ножках <...>. На столе неровной пирамидой грязная посуда <...>. В стену из некрасивого посеревшего

бруса вделан камин. <...> Другая стена – обратная сторона русской печи, основная часть которой в другом помещении. На ней висят иллюстрации, покоробившиеся от постоянного жара. <...> Возле камина огромное кресло <...>. Простой шкаф возле стены почти пустой... Рукомыльник со стоящим под ним тазом... Большое зеркало» [Липскеров 2007, 78–79]. Дом в «Семье уродов», как пространство ограниченное, замкнутое, статичное, несет в себе негативную оценочность: уродливый интерьер соответствует героям-уродам (горбун Хатдам, гермафродит Александро, сиамские близнецы Соня и Дурак), чье существование бессмысленно и абсурдно, но безопасно только внутри него: «**Соня.** ...Я боюсь рыбу ловить. Пальцами в меня стали тыкать. Смешки гнусные отпускают, а мальчишки камешки мелкие бросают. Еще в глаз попадут» [Липскеров 2007, 100]. Однако, необходимым условием существования человека, который «не столько проводит жизнь в доме, сколько возвращается домой извне» [Цивьян 1978, 75–76], является окружающий мир. И дому «уродов» противопоставлен бесконечный, изменчивый и весьма притягательный для героев мир, который пытается им открыть цирковой режиссер Фокс: «В шапито... Это такой маленький передвижной цирк. Мы очень много ездим и даем представления в маленьких городах. <...> Мне бы хотелось, чтобы вы и ваш брат работали в нашем цирке. <...> Мы много ездим, мир можно посмотреть. В Швейцарию на будущий год собираемся» [Липскеров 2007, 103–104].

Примечательно, что важнейшей характеристикой образа дома в «Семье уродов» является оппозиция «свет – тьма», с которой в пьесе связаны ситуации опасности / безопасности для героев. Свет и тьма – одно из основных противопоставлений в мифологической модели мира, соотносящееся с верхом / низом, небом / преисподней, добром / злом. Характерным признаком помещений дома «уродов» становится затемненность в той или иной мере («сумерки», «вечер», «мрак», «тьма», «полутьма», «темнота»), которую не в состоянии рассеять ни электрический свет, ни огонь печи. Следует отметить, что сюжетное время произведения – это преимущественно вечер и ночь, становящиеся «опасной зоной» для претерпевающего метаморфозы со сменой пола и псевдородами Александро, теряющего любимую женщину Хатдама, Сони, мучительно переживающей сосуществование с Дураком. Утро в финале драмы несет существенную смысловую нагрузку, знаменуя начало новой жизни героев,

освобождение от прежнего существования (Соня и Дурак решают уехать, Александро просыпается женщиной, Хатдам получает роковое письмо от Наташи) и расширение пространства – разрыв с домом как микрокосмом – предполагает обретение надежды на существование в макрокосме, где «все перевернулось. Уродливое стало прекрасным, красота – безобразной...» [Липскеров 2007, 114].

В романном творчестве Д. Липскерова образ дома усложняется. Так, в «Сорок лет Чанчжоэ» его семантика уже с начала повествования связана с древними мифологическими представлениями о доме как об амбивалентном начале, о чем писал В. Пропп: с одной стороны, дом служит человеческим жилищем, а с другой – может трансформироваться в гроб («жилище мертвого»); именно поэтому «пребывание в доме» часто мыслится как «пребывание в царстве смерти», а сам дом становится знаком иного, «потустороннего» мира [Пропп 2002, 90–106]. В романе Липскерова нашествие кур ознаменовано разрушением дома капитана Ренатова, первым заметившего «куриный бег»: «...его крепкий дом обрушился под откос всеми своими белыми стенами...» [Липскеров 2008, 12–13].

Примечательно, что мотив разрушения дома как возвращения в хаос станет определяющим в структуре «Сорока лет...»: погибнет «под обломками собственного дома» [Липскеров 2008, 378] вдова капитана Ренатова, заживо погребенными окажутся родители Шаллера: «В два часа пополудни двумя мощнейшими толчками была разрушена половина города. Как карточный домик, рухнул и дом Шаллеров, сложившись стенами внутрь <...> обвалилось родимое жилище, с шумом погребая под собою его родителей» [Липскеров 2008, 42–43]. И здесь необходимо отметить, что, в отличие от драматических произведений, дом в романе Дм. Липскерова становится центром художественного мира, причем пространство его заметно расширяется: это и сам город Чанчжоэ как «большой дом» ведущих весьма обособленную жизнь по отношению к внешнему миру горожан, и «дома» – жилища главных действующих лиц (Генриха Шаллера прежде всего). При этом дом-город и дом-жилище оказываются пространствами, однотипными по структуре, связанными отношениями взаимозависимости: до апокалиптических событий нашествия кур город Чанчжоэ, несмотря на многоярусность и суету, был, в сущности, так же обособлен, замкнут, уютен и ритуален, как дом; к финалу романа по контрасту с начальными главами Чанчжоэ изображается как царство хаоса, а его разрушение не только влечет за

собой разрушение зданий, но ставит на грань распада человеческие взаимоотношения его обитателей. Отношения дома и города определяются логикой «обратности»: если рушащийся в начале повествования дом возвещает постепенное разрушение города, то финальное разрушение города способствует обретению дома главными героями: «Ураган обрушился на город в его предрассветный час. В нем была такая могучая сила, такой напор, что стены построек не выдерживали и обваливались, превращаясь в песок и пыль. Все в природе стонало и выло, перемешиваясь с крышами домов и деревьями, кирпичами от рухнувшей Башни Счастья <...>. Погибающий город скрежетал и корчился в последней своей агонии, и не было в этом мире ничего, что могло бы его спасти. <...> Генрих Иванович проснулся в землянке святого Лазорихия, и голова его была чиста и легка. <...> “Ах да! – вспомнил Шаллер. – Меня зовут Мохаммедом Абаали. Я – отец-пустынный, отшельник”. Мохаммед Абаали успокоился оттого, что все встало на свои места, вновь забрался в землянку <...>» [Липскеров 2008, 378–379].

При этом жизненное пространство самого Шаллера на протяжении повествования тем упорядоченнее и стабильнее, чем ближе герой находится к родному дому и, напротив, тем разреженнее и стихийнее, чем дальше Шаллер от него. Если детство Генриха было счастливым и безмятежным в родном доме, возле которого он «лежал на зеленых листьях, сосал травинку и под слепящим солнцем предавался мечтаниям, сменяющимся, как картинки в калейдоскопе» [Липскеров 2008, 42], то после потери дома и родителей вплоть до «исхода» кур и разрушения города Шаллер, по сути, подлинного дома не имел: дом дяди, усадьба Белецких были лишь пристанищем временным (бесприютность и бездомность полковника усугубляется еще и отсутствием его «истории» в «летописи» Чанчжюэ), и лишь с землянкой отшельника он обретает утраченный когда-то покой.

На наш взгляд, немаловажным для понимания образа дома в романе становится также наличие абсолютного критерия оценки событий, высшей оценочной категории – неба, символически истолкованного как дом всего мира: к небу как источнику всеобщего благоденствия стремятся строящие Башню Счастья, именно небо «вспыхнуло молнией» [Липскеров 2008, 12], предвещая куриный бег, и, наконец, «трепещущее и огнедышащее» [Липскеров 2008, 377] Лазорихиево небо соотносится с божественным, нетленным светом и становится знаменем освящения и преображения тех, кто к этому

готов, – прежде всего, Генриха Шаллера. Божественный свет Лазорихиева неба является не только предметом изображения, границей между «прошлой» и «нынешней» жизнью Шаллера, но и средством построения образа нового «дома» как внешнего (жилище) и внутреннего пространства (гармония в духовных поисках) главного героя в его стремлении к постижению истины.

Итак, будучи своего рода связующим звеном между человеком и миром, образ дома в прозе и драматургии Дм. Липскерова включает в себя как *внешнее*, так и *внутреннее пространство*, становится местом обитания человеческой души. В отличие от «бездомных» персонажей драматических произведений, пребывающих в «ложных» домах и не стремящихся обрести дома подлинные, в романе «Сорок лет Чанчжоз» главный герой в поисках самого себя и «вечной» истины проделывает путь «родной дом – город (временные дома) – подлинный дом (землянка отшельника)», переживая душевные и нравственные противоречия, обретает себя, смысл существования и долгожданное пристанище. В романе практически отсутствует малое пространство дома, расширяясь до пространства дома-города, в котором бездомность ощущают практически все населяющие его, а странствие (духовное) в поисках истины и сердечного тепла, любви, в поисках родного душевного начала, которое бы избавило от сиротства и отчуждения, осуществляет Генрих Шаллер. По всей вероятности, отсутствие «малого» дома у главного героя – осознанная деталь, определяющая неблагополучие мироустройства и мироощущения полковника, и в этом качестве необходимая для «исходного положения» в развитии сюжета. Кроме того, она направляет главного героя к поискам выхода из ситуации бесприютности и бездомности.

Источники

Липскеров 2007 – Липскеров Д. *Школа для эмигрантов*. М., 2007.

Липскеров 2008 – Липскеров Д. *Сорок лет Чанчжоз*. М., 2008.

Литература

Бидерман 1996 – Бидерман Г. *Энциклопедия символов*. М., 1996.

Лотман 1996 – Лотман Ю.М. *Дом в «Мастере и Маргарите»* // Лотман Ю.М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. М., 1996. С. 280–290.

Пропп 2002 – Пропп В. *Исторические корни волшебной сказки*. М., 2002.

Радомская 2006a – Радомская Т.И. *Дом и Отечество в русской классической литературе первой трети XIX века. Опыт духовного, семейного, государственного устройства*. М., 2006.

Радомская 2006b – Радомская Т.И. *Свет в художественном пространстве дома: Пушкин и древнерусская книжная традиция* // Вестник СамГУ. 2006. № 10/2 (50). С. 43–49.

Цивьян 1978 – Цивьян Т.В. *Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок)* // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. Вып. X. Тарту, 1978. С. 65–85.

THE IMAGE OF HOME IN THE WORKS OF DM. LIPSKEROV OF THE LATE 1980s AND THE 1990s

© **Osmukhina Olga Yurevna** (2021), ORCID: 0000-0002-1456-4793, SPIN-code 6525-5410, Doctor of Philology, Professor, National Research Mordovian State University N.P. Ogarev (Bolshevistskaya 68, Saransk, 430000, Russian Federation), osmukhina@inbox.ru

The author analyzes the specifics of the interpretation of the image of home in the prose and drama of Dmitry Lipskerov. The author used comparative-historical and holistic methods of analysis of the literary work. The image of home in the works of modern novelists includes both external and internal space and becomes a place of residence of the human soul. First, in the dramas, the most important characteristic of the image of home is the opposition "light – dark", which is connected with the situations of danger / safety for the characters (*Freak Family*), whose soullessness emphasizes their alienation from each other and becomes a metaphor of the weakening of connections between people in the "big" world (*Southwest Wind*). Second, unlike the "homeless" characters of dramas who stay in "false" houses, in the novel *Forty Years of Changjohe*, the main character in search of himself and "eternal" truth travels along the path "native home – city (temporary houses) – true home (hermit dugout)", experiencing mental and moral contradictions, and finds himself, the meaning of existence, and a long-awaited shelter. Third, Lipskerov's novel complicates the image of home: its semantics is connected with ancient mythological ideas of home as an ambivalent beginning: home as dwelling and home as a symbol of the netherworld, death. Finally, the house in *Forty Years of Changjohe* becomes the center of the artistic world, and its space is noticeably expanded: it includes Changjohe city itself as a "big house" leading an isolated life in relation to the outer world of the citizens, and "houses" – dwellings of the main characters.

Keywords: Dmitry Lipskerov, modern Russian literature, the image of home, drama, prose.

References

(Articles from Scientific Journals)

Радомская 2006б – Radomskaya T.I. *Svet v khudozhestvennom prostranstve doma: Pushkin i drevnerusskaya knizhnaya traditsiya* [Light in the Artistic Space of the House: Pushkin and the Old Russian Book Tradition]. *Vestnik SamGU*, 2006, no. 10/2 (50), pp. 43–49. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Цивьян 1978 – Tsiv'yan T.V. *Dom v fol'klornoy modeli mira (na materiale balkanskikh zagadok)* [House in the folklore model of the world (based on the material of Balkan mysteries)]. *Semiotika kul'tury: Trudy po znakovym sistemam*, vol. X, Tartu, 1978, pp. 65–85. (In Russian).

(Monographs)

Бидерман 1996 – Biderman G. *Entsiklopediya simbolov* [Encyclopedia of symbols]. Moscow, 1996. (In Russian).

Лотман 1996 – Lotman Ū.M. Lotman Yu.M. *Dom v «Mastere i Margarite»* [House in the "Master and Margarita"]. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya*. Moscow, 1996, pp. 280–290. (In Russian).

Пропп 2002 – Propp V. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The historical roots of the fairy tale]. Moscow, 2002. (In Russian).

Радомская 2006а – Radomskaya T.I. *Dom i Otechestvo v russkoy klassicheskoy literature pervoy treti XIX veka. Opyt dukhovnogo, semeynogo, gosudarstvennogo ustroyeniya* [Home and Fatherland in Russian classical literature of the first third of the 19th century. The experience of spiritual, family, government]. Moscow, 2006. (In Russian).

Поступила в редакцию 20.04.2021