

TÜNDE SZABÓ

 <https://orcid.org/0000-0001-5955-0662>

Печский Университет
Институт Славистики
Кафедра Русской Филологии
H-7624 Pécs, Hungary
Ifjúság útja 6
szabo.tunde@pte.hu

ДИАЛОГ С КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ: КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЯ СТРАХА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ *ЗЕЛЕНЬ ШАТЕР*

DIALOGUE WITH CULTURAL TRADITION: CONTEXTUALIZING FEAR IN LYUDMILA ULITSKAYA'S NOVEL *THE BIG GREEN TENT*

Lyudmila Ulitskaya's works are characterized by the large number of references to the most diverse cultural phenomena of the depicted era. Her novel *The Big Green Tent* is dedicated to the generation of the dissidents of the 1960s, including their role in the cultural life of the era of the "thaw" and the "stagnation". L. Ulitskaya evaluates the activity of this generation precisely because they "were the first generation in Russia to overcome the fear of power". Therefore, one of the most important components of the plot is the problem of "initiation by fear" and the possibility of overcoming it. This article considers the contextualisation of fear, the cultural and literary background, on the basis of which the fear of the heroes is comprehended. Based on the Hungarian philosopher Ágnes Heller's concept of emotion, fear is perceived to be a comprehensive concept, combining three different types of feelings – affective, cognitive-situational and, thirdly, when the feeling becomes a personality trait. Corresponding to these types, the contextualization of fear in the novel takes place on three levels. First, in specific situations of the depicted world, where the hero's fear manifests itself as an "animal" feeling and the emphasis is placed on overcoming it. Second, fear is the subject of the hero's reflections and meditations, in which its literary context is created. Third, on the author's level, thanks to various intertextual links, the very image of the hero acquires symbolic significance. Thus the contextualization of fear activates a wide range of cultural traditions, with which Ulitskaya's novel enters into a fruitful dialogue.

Keywords: Á. Heller, L. Ulitskaya, *The Big Green Tent*, fear as an initiation, hero-, rabbit"



Received: 31.07.2023. Verified: 8.11.2023. Accepted: 28.11.2023.
© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

Произведения Людмилы Улицкой отличаются огромным количеством отсылок к самым разным культурным явлениям изображаемой эпохи. Ее роман *Зеленый шатер* посвящается поколению шестидесятников-диссидентов, их роли, в том числе, в культурной жизни эпохи «оттепели» и «застоя». Деятельность этого поколения Л. Улицкая оценивает высоко именно потому, что они «в России были первым поколением, которое побороло в себе страх перед властью». Поэтому одним из важнейших составляющих сюжета является проблема «инициации страхом» и возможности его преодоления.

В статье рассматривается контекстуализация страха героев на определенном культурно-литературном фоне. На основе концепции эмоций венгерского философа А. Геллер страх воспринимается как собирательное понятие, под которым подразумеваются три разных типа чувств – аффективного, когнитивно-ситуативного и личностного. Соответственно этим типам, контекстуализация страха в романе происходит на трех уровнях. Во-первых, в конкретных ситуациях изображаемого мира, где страх героя проявляется как «животное» чувство, а акцент ставится на его преодолении. Во-вторых, страх представляет собой предмет рефлексий и размышлений героя, в которых создается его литературный контекст. В-третьих, на авторском уровне, благодаря разным интертекстуальным связям, приобретает символическое значение сам образ героя.

Таким образом, при контекстуализации страха активизируется широкий диапазон культурной традиции, с которой роман Улицкой вступает в плодотворный диалог.

Ключевые слова: А. Геллер, Л. Улицкая, *Зеленый шатер*, страх как инициация, герой-кролик

Роман Людмилы Улицкой *Зеленый шатер* посвящен поколению шестидесятников-диссидентов. Их общественная роль высоко оценивается Улицкой, потому что, как она считает, «диссиденты в России были первым поколением, которое побороло в себе страх перед властью, которое начало великую борьбу за право иметь собственное мнение, за право думать не «по-газетному», это была школа выхода из тотального страха...»¹. Однако прямое изображение страха и попыток его преодоления ограничивается в сюжете лишь несколькими эпизодами. Намного большее значение имеет контекстуализация страха: его связь с основной темой произведения – взрослением, а также его осмысление в культурной традиции.

В понимании страха я опираюсь на концепцию венгерского философа Агнеш Геллер. В своей книге *Теория эмоций* она распределяет человеческие чувства по особой шкале от базовых, обоснованных биологически и потому общечеловеческих, до чисто ментальных конструкций, обусловленных данным обществом². Страх она рассматривает как собирательное понятие, под

¹ А. Гостева, *Личинки, дети личинок. Интервью с Людмилой Улицкой* (21.12.2010), [электронный ресурс] https://test.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml [12.05.2023].

² Шкала строится следующим образом: 1) основные драйвы (голод, жажда и т. д.); 2) аффективные чувства (вызванные конкретным внешним импульсом, например, страх, стыд); 3) ориентационные чувства (да-нет); 4) когнитивно-ситуативные чувства (собственно эмоции); 5) личностные чувства (составляющие характера); 6) настроения; 7) страсть. См.: Á. Heller, *Az érzelmek elmélete*, Budapest: Józsefvárosi műhely 2009, с. 74–124. [Перевод мой – Т. С.].

которым подразумеваются три разных типа чувств этой шкалы: 1) т. н. аффективное чувство, вызванное конкретным внешним импульсом, проявляющееся в физиологических симптомах и носящее общечеловеческий характер (например, страх как реакция на бомбардировку); 2) когнитивно-ситуативное чувство, которое может быть вызвано у индивида на основе прежнего опыта и знаний и обращено в будущее. Его провоцирует определенная ситуация, но реакция на него уже более индивидуальная (например, страх проигрыша моей партии на выборах). Эти два типа чувств, конечно, теснейшим образом взаимосвязаны, их часто невозможно разделить; 3) т. н. личностное чувство – повторная реакция индивида на определенные импульсы, которая становится постоянной составляющей его характера (например, человек, часто испытывающий аффективный и/или когнитивно-ситуативный страх в разных ситуациях, приобретает черту характера – трусость).

Такое трехуровневое представление о страхе для данной работы интересно тем, что оно коррелирует с приемом, характерным для поэтики Улицкой. В ее романах основные темы представлены, как правило, на трех уровнях: во-первых, каждая тема разыгрывается на уровне изображаемого мира с помощью реалий, действий или появлением знаковых лиц эпохи в жизни определенного героя. Во-вторых, важная для героя тема осмысливается им самим и заодно подвергается контекстуализации и первичной символизации. В-третьих, параллельно идет контекстуализация данной темы на авторском уровне, в ходе которой приобретает символическое значение сам образ героя и его отношение к данной теме³.

Я попытаюсь показать, что страх, «окутывающий всю страну темным облаком» в изображаемый исторический период⁴, в романе *Зеленый шатер* представлен на трех уровнях: как переживаемое героями аффективное чувство; как предмет их рефлексии, то есть когнитивно-ситуативное чувство; а также как личностное чувство – как определенный характер, который подвергается символизации на авторском уровне.

³ Например, музыка как одна из важных тем романов Улицкой в *Зеленом шатре* представлена именно на этих трех уровнях. Саня, один из главных героев, музыкант. В его жизни большинство реалий (музыкальная школа, концерты и т. д.), действий (занятия по музыке) и образов (пианисты, теоретик музыки) связаны с музыкой. При этом сам герой часто рефлексировал определенные музыкальные сочинения и саму музыку как особое явление жизни. В обоих случаях значение музыки выходит далеко за пределы определенного вида искусства, и она приобретает добавочный символический смысл. А на авторском уровне сам герой и его внутренний мир ставится в широкий культурный (музыкальный) контекст и также связывается с основными проблемами романа с помощью воспроизведения символики конкретного музыкального произведения. Об этом подробно см.: Т. Сабо, *Статьи по поэтике Л. Улицкой*, Москва: Флинта 2022, с. 126–147.

⁴ Л. Улицкая, *Зеленый шатер*, Москва: АСТ 2015, с. 502. Здесь и далее цитаты из романа Л. Улицкой приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

Страх героев и попытка его преодоления

Внешним импульсом для возникновения страха как аффективного чувства в сюжете служат прямые столкновения героев с представителями власти. Это эпизод обыска квартиры, где живут Ольга с Ильей (глава *Обыск*), допросы Ольги и Михи (главы *Милютинский сад* и *Имаго*) и сцена вербовки Ильи (глава *Бредень*). В этих эпизодах испытываемый героями страх проявляется прежде всего на уровне физиологии. Так, в момент, когда Илья осознает, что его могли арестовать уже на следующий день, он «даже вспотел» (280). В сцене встречи с офицером из органов, когда разговор принимает опасное для Ильи направление, он «почувствовал, как тяжелеет голова, запульсировало в затылке и даже внутри глаз что-то напряглось... [...] казалось, что сердце остановилось, а потом закудахтало со страшной силой» (308, 314). Ольга же во время допроса на Любянке чувствовала себя «обнаженной, доступной укусу и уколу, мягкой, как моллюск без раковины», а минутами «вдруг бросало ее в страх, животный, физиологический, который явно превышал человеческие возможности» (285, 287).

Помимо проявления этих индивидуально переживаемых, но знакомых всем физиологических симптомов аффективного страха, в упомянутых эпизодах большее место занимает описание попытки героев преодолеть свой «животный страх». В их поведении выделяются несколько общих моментов. Прежде всего, это сознательное регулирование своего поведения с целью не выдать себя и других. Ольга во время допроса «выстраивала картину послушной и подчиненной жены» (287). Илья, готовясь к встрече с офицером, «собирался прикидываться дураком» (312), а Миха с Эдиком «не сговаривались о стратегии поведения, но их поведение удачным образом совпало. Эдик отрицал участие Михи в издании журнала, Миха вообще отказывался отвечать на вопросы» (513).

Эти стратегии связаны с тем, что данная ситуация воспринимается героями отчасти как игра-поединок. «Будем в молчанку играть или как?» – обращается к Михе допрашивающий его следователь (513). А Илья, несмотря на то, что он в основном владеет собой во время беседы с гэбешником, время от времени чувствует, что проигрывает собеседнику. «Игра-поединок» отражается и в способе коммуникации героев. В каждом эпизоде перед ними стоит вопрос: «Что говорить и чего не говорить?», и каждый из них знает, что «по-умному вести себя – значит, ничего не говорить» (284). Этой стратегии, однако, придерживается только Миха, который «действительно молчал, как глухонемой» (515).

Коммуникация Ольги и Ильи двоится. В сценах беседы с представителем власти наряду с тем, что они говорят вслух, зафиксирована

и их внутренняя речь, параллельно осмысливающая развитие ситуации, а также оценка их поведения, либо собственная, либо с точки зрения нарратора. Например, Ольга в начале обыска «повеселела, потому что сама почувствовала, что голос ее звучит хорошо, без подлой дрожи. Илья сразу догадался, что у нее страх сменился отчаянным сложным чувством, в котором было много чего, но веселье тоже. „Молодец, девочка”, – теперь уж Илья одобрил Ольгу и сам взбодрился» (282). Еще более отчетливо появляется эта двойная коммуникация – внешняя и одновременно внутренняя – в разговоре Ильи с Чибиковым, когда тот ссылается на поведение декабристов при допросах: «[Декабристы] давали показания друг на друга. Да, да. Не из страха, а из чувства чести. Как ни смешно звучит в наше время, но они руководствовались тем, что лгать – дурно. „Сукин кот, он мне будет говорить, что лгать дурно! Нарочно всю эту вязь плетет, чтобы меня с толку сбить...”. Но Илья вполне собой владел. – Нас в школе учили, что декабристы вели себя героически, что их заговор был обречен на неудачу, потому что это был дворянский заговор и у них не было никакой связи с народом... – вяло произнес Илья» (310)⁵.

В итоге, поведение героев на уровне изображаемого мира в романе вполне коррелирует с вышепротитированным высказыванием Улицкой: в выделенных эпизодах в их поведении преобладает стремление преодолеть свой страх, который проявляется как аффективное «животное» чувство.

Страх как предмет рефлексии героя

Рефлексии героев на пережитое и на предстоящие столкновения с властью представляют собой следующий уровень контекстуализации страха, когда страх проявляется уже не как аффективное, а когнитивно-ситуативное чувство. Такого рода контекстуализация происходит, как мы видели, уже и в вышеупомянутой ситуации, в ответной реакции Ильи на своеобразную интерпретацию поведения декабристов Чибиковым⁶.

⁵ Если принять утверждение Чибикова как релевантное, то выделенный фрагмент созвучен с концепцией Ю. Лотмана об изменении в восприятии взаимоотношения стыда (чести) и страха в разные исторические эпохи – в данном случае, в первой половине XIX века и во второй XX. См.: Ю. М. Лотман, *О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры*, [в:] *Семиосфера*, Санкт-Петербург: «Искусство-СПб» 2000.

⁶ Декабристская тема пронизывает весь сюжет романа Улицкой: один из центральных героев Саня – потомок декабристов. Его бабушка пытается сохранить дворянско-культурный образ жизни, а Саня и его друзья детально изучают в школе под руководством учителя литературы Виктора Юльевича историю декабристского восстания. Само присутствие этой темы в мире героев является характеристикой изображаемой эпохи, поскольку «начиная

А сразу после эпизода вербовки, которой он не смог противостоять, и чтобы защитить свой архив, стал стукачом, Илья отправляется к своему бывшему учителю литературы Виктору Юльевичу Шенгели (глава *Дом с рыцарем*). В ожидании просыпания полупьяного учителя Илья осмысляет свой поступок и, заодно с ним, феномен страха в разных контекстах. Сначала он вспоминает книгу, над которой Шенгели работал долгие годы, но так и не написал ее. Основная идея задуманной книги под названием *Русское детство* – открытие учителя, согласно которому «там, где нет инициации взросления через положительные импульсы, работает инициация страхом» (328).

Потом для осмысления страха Илья вспоминает литературные контексты. С одной стороны, он резко противопоставляет силу страха силе красоты в известном высказывании Ф. М. Достоевского: «Может, мир спасет красота, или истина, или еще какая-н. прекрасная хрень, но страх все-равно всего сильнее, страх все погубит – все зародыши красоты, ростки прекрасного, мудрого, вечного...» (329). С другой стороны, он сравнивает наследие Б. Пастернака и О. Мандельштама с точки зрения их отношения к эпохе «великого страха»: «Не Пастернак, а Мандельштам останется, потому что у него больше ужаса времени» (329)⁷.

Упоминание двух поэтов героем Улицкой придает еще более широкий контекст феномену страха, и именно в связи с основной темой книги Шенгели и также самого романа Улицкой – взрослением через инициацию. В случае Мандельштама эта связь выстраивается через известный литературоведческий текст. Улицкая была знакома с работой С. Аверинцева, в которой ученый рассматривает «страх как инициацию» в качестве «тематической доминанты поэзии Мандельштама»⁸. «Я ахнула, когда прочитала эту фразу, – мы не знали, что у Мандельштама страх был так связан с его творчеством. И тень этого страха легла и на нас, читателей советского времени. [...] Чтение было связано

с шестидесятих годов прошлого века официальный советский облик декабристов – верно-подданных патриотов, предков большевиков – контрабандой стал наполняться подрывными смыслами. В произведениях Галича, Лебедева, Окуджавы, Эйдельмана и многих других дворянские революционеры выступали *alter ego* советской интеллигенции, а Николай Палкин и его жандармы – аллюзией брежневского Политбюро и андроповского КГБ». См.: С. Е. Эрлих, *Декабристы. История мифа*, «Петербургский исторический журнал» 2019, № 2, с. 166.

⁷ Само это сравнение – также как и декабристская тема – является характеристикой эпохи, поскольку, как утверждает М. Лотман, противопоставление Пастернака и Мандельштама получила статус своего рода литературной доминанты «не в 1910-е, не в 1920-е, и даже не в 1950-е годы, а – самое раннее – в середине 1960-х годов...», после выхода избранных работ двух авторов в серии «Библиотека поэта». См.: М. Ю. Лотман, *Мандельштам и Пастернак (попытка контрастивной поэтики)*, Tallin: Aleksandra 1996, с. 18–19.

⁸ С. Аверинцев, *Страх как инициация: одна поэтическая константа поэзии Мандельштама*, [в:] *Аверинцев и Мандельштам. Статьи и материалы*, Москва: РГГУ 2011, с. 147–155.

с риском, требовало смелости и уж во всяком случае преодоление страха»⁹. В реакции Улицкой на текст Аверинцева легко узнаваема связь и с другой важной темой *Зеленого шатра* – самиздатом шестидесятых годов.

В творчестве Бориса Пастернака тоже отражена эта тематика, что имеет еще большее значение для сюжета *Зеленого шатра*¹⁰. Одна из нитей, ведущих непосредственно к его творчеству связана именно с темой взросления: в главе *Последний бал* цитируются начальные строки стихотворения Пастернака «Так начинают...». На них ссылается учитель литературы Шенгели, когда приступает к работе над своей книгой: «Эта поэтическая модель Пастернака была для него [Шенгели] убедительней всех выкладок возрастной психологии. Нравственное созревание представлялось ему столь же закономерной особенностью человека, как и биологическое, идущее параллельно» (113).

В процессе взросления, воспроизведенном в стихотворении Пастернака, рождение страха связано с переходным возрастом, что подтверждается и структурально. Фраза «Так зреют страхи» занимает центральную позицию: с нее начинается вторая часть стихотворения (четвертая из шести строф). Строка сама не цитируется в тексте Улицкой, и в этот момент сюжета Шенгели еще не осмысляет страх как возможный импульс для инициации. Их связь остается подтекстом, активизированным только позже, в воспоминании Ильи после пережитого им конкретного аффективного страха в сцене вербовки.

В своей воспитательной работе Шенгели пытается сделать мощную «приливку» своим ученикам от страха. Для возбуждения их нравственного взросления он использует русскую литературу, а шире – культурную традицию:

⁹ Л. Улицкая, «За чтение могли посадить в тюрьму». Людмила Улицкая о детстве, юности и самиздате (16.09.2018), [электронный ресурс] <https://lenta.ru/articles/2018/09/16/authors/?ysclid=li1g9xx814707760768> [02.06.2023].

¹⁰ В первую очередь это роман *Доктор Живаго*, который играет роковую роль в судьбе Миши, интерпретируется Шенгели и выступает как важнейший интертекст по отношению к роману Улицкой. О. Ю. Осьмухина выделяет несколько параллельных черт между двумя произведениями, таких, как например, тенденция к эпопеизации: «как и в *Докторе Живаго*, в *Зеленом шатре* представлена попытка проследить развитие русского этноса определенной эпохи в общей перспективе отечественной истории в рамках крупного жанрового образования»; скрещение судеб разных персонажей: «Вполне обозримые параллели с пастернаковским текстом прослеживаются на протяжении всего *Зеленого шатра*. Это касается не только „незримых скрещений“ судеб главных и второстепенных героев, но [...] и эпиграфа к роману, являющегося отрывком из письма Б. Пастернака к В. Шаламову»; и тема преодоления смерти и единства личности: «Очевидно, что многие сюжетные переплетения мытарства человека в поисках себя и собственного места в мире в романе Доктора Живаго отразятся и в тексте Л. Улицкой». См.: О. Ю. Осьмухина, «*Доктор Живаго*» Б. Пастернака и «*Зеленый шатер*» Л. Улицкой: Переосмысление традиции лирической эпопеи, «Филология и культура» 2013, № 3 (33), с. 206, 207, 208.

Шенгели «выводил их, дую в свою флейточку, из бедного и больного времени в пространство, где работала мысль, где жила свобода, и музыка, и всякие искусства» (80). Однако, ни он, ни его выросшие ученики не в силах до конца противостоять своему «больному» историческому времени. Их жизненный путь в итоге подтверждает вышепроцитированный вывод Ильи о том, что «страх все погубит» (329).

Символизация образа героя – герой-кролик

Третий уровень контекстуализации страха представляют собой те интертекстуальные связи романа Улицкой, которые выходят за пределы компетенции героев и с помощью которых сам их образ приобретает символическое значение. Таким символическим образом является психиатр Дулин – главный герой периферийной на первый взгляд главы *Бедный кролик*¹¹.

Дулин работает старшим научным сотрудником в психиатрическом институте, исследует проблему алкоголизма сначала на кроликах, а позже уже на пациентах институтского лечебного отделения. Не вполне понимая последствия своего поступка, Дулин ставит диагноз «атипичного алкогольного параноида» (431) генералу Ничипоруку – репрессированному диссиденту, которого на основе этого диагноза могут подвергнуть пыткам в ходе принудительного «лечения». Когда Дулину его коллега Винберг объясняет, к чему приведет этот диагноз, тот впервые в жизни напивается допьяна, и жена насмешливо называет его «бедным пьяным кроликом». Название это повторяется в самом конце главы, уже в виде нарраторского высказывания: «Дулин плакал – потому что был кроликом, а не мужчиной» (437).

Двойное отождествление героя с кроликом, выведенное в название главы, является, как мне кажется, сигналом интертекстуальной связи данного эпизода романа Улицкой с пьесой Александра Афиногенова *Страх*, вышедшей в свет 1930-ом году и имевшей огромный успех во многих городах СССР.

В основе конфликта драмы Афиногенова, лежит смена дореволюционной научной интеллигенции «выдвиженцами» партии. Место действия – Институт физиологических стимулов, где профессор Бородин и его аспиранты изучают поведение кроликов с целью открыть основные стимулы человеческого поведения. Позиция Бородина, согласно которой его исследования вне политики, и открытые им стимулы вечные и неклассовые – неприемлема для власти. Поэтому профессора сменяет выдвиженка партии,

¹¹ О связи главного героя этой главы с центральными персонажами см.: Т. Сабо, *Статьи по поэтике Л. Улицкой...*, с. 34–61.

одна из его аспирантов Елена Макарова. Она коммунистка пролетарского происхождения, ее кандидатура поддерживается авторитетной коммунисткой Klarой Спасовой. Макарова, как и Спасова, убеждена в правоте новой власти: «Наша политика переделывает людей; умирают чувства, которые считались врожденными... Исчезает зависть, ревность, злоба, страх... Растет коллективность, энтузиазм, радость жизни – и мы поможем росту этих новых стимулов...» (15)¹². Макарова, вытесняя из Института также и близких к Бородину учеников, организует лабораторию для изучения человеческого поведения, чтобы ускорить процесс переделывания людей и преобразования общества. Начинается травля профессора, и он, чтобы защититься и разоблачить оппонентов, выступает с докладом о стимулах современного поведения. Чтение доклада Бородиным является кульминационной сценой пьесы: озвученный героем фрагмент – это особый тезис о страхе, вызывающий свой антитезис в ответе старой коммунистки Спасовой.

Суммируя в докладе результаты своих исследований, Бородин приходит к выводу, что «восемьдесят процентов всех обследованных живут под вечным страхом окрика или потери социальной опоры» (49). Именно этим страхом он объясняет порчу характера людей и низкий уровень качества работы в самых разных сферах общества. Для образного подтверждения своего тезиса профессор прибегает к метафоре «кролик»: «Кролик, который увидел удава, не в состоянии двинуться с места, его мускулы оцепенели, он покорно ждет, пока удавные кольца сожмут и раздавят его. Мы все кролики. Можно ли после этого работать творчески?» (49). Доклад завершается призывом уничтожить страх, чтобы страна расцвела богатой творческой жизнью.

В ответ на тезис Бородина, Спасова в своем выступлении связывает страх и его уничтожение не с возможностью творческой жизни, а с классовой борьбой, которую она считает сильнее страха. С ее точки зрения страх – это древнейшее и «могучее орудие подавления человека человеком» и удавы всех времен и народов стремились «превратить людей в послушных кроликов» (50). Однако, как она считает, угнетенные, которым больше нечего терять, не кролики, ибо страх способен порождать в них бесстрашие. Пролетарская диктатура является результатом именно этого бесстрашия, она сама пользуется орудием страха¹³, который исчезнет

¹² А. Афиногенов, *Страх*, Letchworth–Herts–England: Prideaux Press 1976. Здесь и далее цитаты из пьесы А. Афиногенова приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках.

¹³ Это созвучно с наблюдением Л. Геллера, который в своей книге *Машина и винтики* страх определяет как одно из главных орудий большевистской власти: «Большевики приступают к организации страха как инструмента, защищающего революцию, но также как средства обработки сознания людей». См.: М. Геллер, *Машина и винтики. История формирования советского человека*, London: Overseas Publications Interchange Ltd. 1985, с. 105.

только тогда, когда будет уничтожена «сопротивление последнего угнетателя на земле» (51). Речь Спасовой – и вместе с ней сцена чтения доклада – завершается вознесением бесстрашия классово-борьбы.

В следующем четвертом действии пьесы позиции Бородина и Спасовой соединяются в синтезе – дальнейшей судьбе профессора и его сотрудников. После выступления Бородина его арестуют, и на допросе все сотрудники и ученики дают показания против него. На основе их поведения и ссылаясь на текст доклада, следовательница задает профессору вопрос: «Ну, а вот эти люди, Иван Ильич, – кролики они или удавы? Вот вас в какое кольцо зажали, а? Тоже, скажете, страх за жизнь?» (55). С ее точки зрения, вопрос чисто риторический, а ответ Бородина вполне неопределен: «Все это не то... не так... Чудовищно!» (55). В итоге он принимает предложение продолжать работу в институте под руководством выдвиженки Макаровой и признается в незнании жизни, так как «защищал кроликов, а кролики оказались удавами» (64)¹⁴.

Именно это «чудовищное» явление – кролик, выполняющий роль удава лежит, как мне кажется, в основе символизации образа Дулина в *Зеленом шатре*.

Интертекстуальная связь главы *Бедный кролик* романа Улицкой с пьесой *Страх* проявляется в нескольких моментах. Исторический период, изображаемый в двух произведениях – советская эпоха: в пьесе Афиногенова начало «эпохи великого страха»¹⁵, а у Улицкой ее уже ослабленная, постсталинская фаза. В обоих произведениях место действия – научный институт, где для лучшего понимания человеческого поведения исследуют кроликов. Цель этих исследований – найти средство для управления общественным поведением людей: в пьесе Афиногенова в связи с классово-борьбой, а в романе Улицкой – алкогольной агрессией¹⁶. Некоторые из персонажей обоих произведений предполагают, что полученные на основе исследований кроликов результаты применимы непосредственно

¹⁴ Илья Серман оценивает признание Бородина так: «Само перерождение Бородина выглядит скорей как сдача позиций, нежели как их органический, внутренне обоснованный пересмотр»... в сцене у исследовательницы «выясняется, что все, задуманное врагами, прикинувшимися последователями Бородина, они на следствии валят на него: в первую очередь, его теорию о всеилии страха...». См.: И. Серман, *Афиногенов и его «Страх»*, [в:] *Семиотика страха*, под ред. Н. Букс, Ф. Конт, Париж–Москва: Сорбонна, Русский институт 2005, с. 267, 268.

¹⁵ И профессор Бородин, и коммунистка Спасова произносит фразу: «Мы живем в эпоху великого страха». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 49, 50.

¹⁶ Образ кролика также связан с личной жизнью героев. В обоих произведениях появляется десятилетняя девочка (названная дочь Макаровой Наташа и дочь Дулина Марина), для которой кролики – это предмет для детских забав, и в обоих произведениях кролик отождествляется с человеком в супружеских отношениях. В пьесе Афиногенова кроликом называет своего мужа дочь Бородина Валя, а в романе Улицкой жена Дулина Нина.

к людям, но некоторые понимают, что «человек все-таки высокоорганизованное существо, не кролик» (416)¹⁷.

Главные герои двух произведений – ученые разного происхождения и уровня компетенции. Основной конфликт в пьесе *Страх* происходит между профессором с мировым именем, получившим образование до революции и молодой женщиной пролетарского происхождения, выдвинутой партией. В романе Улицкой этот конфликт уже не актуален: институтом руководят люди выросшие при советской власти, а репрессированный ученый мирового уровня Винберг в сюжетное время уже отбыл свой двадцатилетний срок в лагерях. Главным героем главы является не он, а Дулин, молодой человек крестьянского происхождения, у которого коллегиальные отношения с Винбергом.

Дулин, хотя он не выдвигенец в прямом смысле, занимает не свое место: делает научную карьеру по настаиванию жены, и только благодаря случаю становится старшим научным сотрудником. Изображен он как добросовестный, порядочный по-своему и не трусливый человек (см. тушит пожар в лаборатории без посторонней помощи), который однако «интеллектуально невинный». Когда его призывают на консультацию в спецотделение, он «предчувствует недоброе», пытается даже уклониться от задачи ставить диагноз «больному». Но понимая, что сопротивляться смысла нет, он поддается «гипнозу» заведующего спецотделом Дымшица: «Дымшиц перевел взгляд на Дулина. [...] [тот] вдруг смешался, испугался неизвестно чего так, что вспотел подмышками, спиной и грудью» (421). После этого Дулин ставит внушенный ему Дымшицем губительный диагноз репрессированному генералу Ничипоруку.

Во время осмотра Ничипорук ведет себя отнюдь не как запуганный кролик. Наоборот, он как будто играет с осматривающим его Дулиным, слегка издеваясь над его невежеством. В изображении его поведения проявляется явная полемика не только с тезисами персонажей пьесы Афиногенова, но и с позицией Александра Солженицына, который в *Архипелаге Гулаг* репрессированных называет кроликами с оттенком легкого недоумения, даже презрения¹⁸. В романе же Улицкой кроликом

¹⁷ Это говорит Дулину Винберг в романе Улицкой, а в пьесе Афиногенова зять Бородина Бобров утверждает, что «методы управления людью гораздо сложнее и многообразнее управления кроликами». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 7.

¹⁸ См., например: «Ведь кажется достаточно разослать всем намеченным кроликам повестки – и они сами в назначенный час и минуту покорно явятся с узелком к черным железным воротам госбезопасности, чтобы занять участок пола в намеченной для них камере». См.: А. И. Солженицын, *Архипелаг ГУЛаГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования*, Москва: Центр «Новый мир» 1990, т. I (части 1 и 2). Надо отметить, что *Архипелаг Гулаг* играет сюжетобразующую роль в романе Улицкой. Именно его перепечатываемая рукопись

является не репрессированный Ничипорук, а выступающий орудием власти Дулин.

В сцене их встречи в спецотделении, в образе Дулина еще раз подчеркивается отсутствие у него культуры и образованности. Он не знает элементарных вещей¹⁹, поэтому не в состоянии осмыслить контекст своего существования и своих поступков. Именно этот недостаток, отсутствие культурной основы – предпосылки (само)рефлексии лежит, как мне кажется, в основе метафоры кролика, который в определенных ситуациях сам становится орудием страха, то есть удавом²⁰.

Ограниченность Дулина в культурном отношении, с одной стороны, роднит его образ с выдвигенкой Макаровой в пьесе Афиногенова, в связи с которой тоже тематизируется отсутствие культурных основ²¹. С другой стороны, бескультурье своего коллеги профессор Винберг связывает с детскостью, и тем самым с основной темой романа Улицкой – взрослением как на индивидуальном, так и на общественном уровне. «Детская страна! Культура блокирует природные реакции у взрослых, но не у детей. А когда культуры нет, блокировка отсутствует. Есть культ отца, послушание, и одновременно неуправляемая детская агрессия» (417).

Сюжет романа Улицкой в целом опровергает вывод Винберга о детскости страны, поскольку в нем самым важным является передача культурной традиции и распространение культурных ценностей,²² изображается тот слой

вместе с печатной машинкой Ольги попадет в КГБ, что приводит к вышеописанным столкновениям с властью и перелому в судьбе Ольги и Ильи. А в главе *Маловатенькие сапоги* рукопись произведения Солженицына спасена анекдотичным образом.

¹⁹ Образу Дулина придается прямо-таки комический оттенок, потому что он понятия не имеет, кто такой Рильке, о котором говорит ему Винберг, и не знает о смене календаря в России, на которую ссылается Ничипорук, отвечая на его вопросы. «Надо посмотреть в энциклопедии, что там за календари. Дядька, конечно, очень образованный, а с образованными всегда дополнительные сложности» (429).

²⁰ В своей сатирической притче *Кролики и удавы* Ф. Искандер практически стирает разницу между кроликами и удавами, поскольку изображает их «гражданами» отдельных государств, в которых механизмы власти работают одинаково. Представители власти в обоих обществах выступают как «удавы» по отношению к своим подчиненным «кроликам». А характер взаимоотношений двух государств выражается в парадоксе философа-кролика Задумавшегося: «Наш страх – их гипноз! Их гипноз – наш страх». См.: Ф. Искандер, *Кролики и удавы*, с. 24, [электронный ресурс] <https://sd-inform.org/upload/books/Literatura/Iskander/Kroliki%20i%20udavy.pdf> [02.06.2023]. На возможное влияние *Архипелага Гулаг* на притчу Искандера обращает внимание В. А. Денисенко. См.: В. А. Денисенко, *Александр Солженицын и Фазиль Искандер: Об одном неучтенном источнике философской сказки «Кролики и удавы»*, «Политическая лингвистика» 2014, № 4 (50), с. 231–236.

²¹ См. ее реплику на упрек зятя и ученика профессора Бородина, что она не знает, кто автор *Фауста*: «Я не видела этой оперы». См.: А. Афиногенов, *Страх...*, с. 17.

²² На огромное количество ссылок на культурные реалии в романе Улицкой указала М. Реинтурьер-Мэгнат [в:] *Память русской культуры в романе «Зелёный шатер» Людмилы Евгеньевны*

общества, который вопреки обстоятельствам причастен к высокой культуре, и именно благодаря этому может более-менее успешно побороть свой «животный страх» и противостоять давлению «удавов» советской власти.

References

- Afinogenov, Aleksandr. *Strakh*. Letchworth–Herts–England: Prideaux Press, 1976.
- Averintsev, Sergei. *Strakh kak initsiatsiya: odna poeticheskaya konstanta poezii Mandelshtama*. In: *Averintsev i Mandelshtam. Stati i materialy*. Moskva: RGGU, 2011: 147–155.
- Denisenko, Valeriya. “Aleksandr Solzhenitsyn i Fazil Iskander: Ob odnom neuchtonnom istochnike filosofskoi skazki ‘Kroliki i udavy’”. *Politicheskaya lingvistika*. No. 4 (50) (2014): 231–236.
- Erlikh, Sergei. “Dekabristy. Istoriya mifa”. *Peterburgskii istoricheskii zhurnal*. No. 2 (2019): 160–168.
- Gosteva, Anastasiya. *Lichinki, deti lichinok. Intervyu s Ludmiloi Ulitskoi* (21.12.2010). https://test.gazeta.ru/culture/2010/12/21/a_3472805.shtml
- Heller, Ágnes. *Az érzelmek elmélete*. Budapest: Józsefvegye műhely, 2009.
- Heller, Mikhail. *Mashina i vintiki. Istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka*. London: Overseas Publications Interchange Ltd., 1985.
- Iskander, Fazil. *Kroliki i udavy*. <https://sd-inform.org/upload/books/Literatura/Iskander/Kroliki%20i%20udavy.pdf>
- Lotman, Jurii M. *O semiotike “styd” i “strakh” v mekhanizme kultury*. In: *Semosfera*. Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPb, 2000.
- Lotman, Mikhail Yu. *Mandelstam i Pasternak (popytka kontrastivnoi poetiki)*. Tallin: Aleksandria, 1996.
- Osmukhina, Olga. “‘Doktor Zhivago’ B. Pasternaka i ‘Zelenyi shator’ L. Ulitskoi: Pereosmyslenie traditsii liricheskoi epopei”. *Filologiya i kultura*. No. 3 (33) (2013): 206–209.
- Peinturier-Magnat, Maria. “Pamyat russkoi kultury v romane ‘Zelenyi shator’ Lyudmily Evgenyevny Ulitskoi”. Paris: Humanities and Social Sciences, 2016. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01380174/document>
- Serman, Ilya. *Afinogenov i ego “Strakh”*. In: *Semiotika strakha*, eds. N. Buhks, F. Conte. Paris–Moskva: Sorbonne, Russkii Institut, 2005: 261–272.
- Solzhenitsyn, Aleksandr. *Arkhipelag GULaG. 1918–1956. Opyt khudozhestvennogo issledovaniya*. Vol. 1. Part 1–2. Moskva: Tsentr “Novyi mir”, 1990.
- Szabó, Tünde. *Statii po poetike L. Ulitskoi*. Moskva: Flinta, 2022.
- Ulitskaya, Lyudmila. “*Za chtenie mogli posadit v tyurmu*”. *Lyudmila Ulitskaya o detstve, yunosti i samizdate* (16.09.2018). <https://lenta.ru/articles/2018/09/16/authors/?ysclid=li1g9xx814707760768>
- Ulitskaya, Lyudmila. *Zelenyi shator*. Moskva: AST, 2015.