

РАЗДЕЛ 3. ЯЗЫК – ПОЛИТИКА – КУЛЬТУРА

Алексеева Н.В.
Ульяновск, Россия

«ТАШКЕНТСКИЙ РОМАН» Д. РУБИНОЙ
«НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ»:
социокультурный феномен Города, рожденного
«ветрами исторических потрясений»

УДК 82-3

ББК Ш 5 (2Рос=Рус)6

Аннотация. Полижанровая природа романа с главенством лирического начала и одновременно с опорой на историческую реальность позволяет Д. Рубиной художественно воссоздать процесс рождения и упадка уникальной, «странной цивилизации», прочно связанной с историческими судьбами России. Из множества композиционно – повествовательных «точек зрения», многоликой зрительно – слуховой и цветовой памяти, интегрального смещения пространственно – временных плоскостей рождается хронотопическое единство Ташкента – реального города в Средней Азии, Города – Вавилона, «Ноева ковчега». Ташкентский миф эстетически увековечен в романе в искусстве живописи, сотворенном авторским искусством Слова.

Ключевые слова: тема – образ, память, социум, толерантность, хронотоп, «точки зрения»

Сведения об авторе: Алексеева Надежда Васильевна, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы.

Место работы: Ульяновский государственный педагогический университет.

Контактная информация: 432700, г. Ульяновск, пл. 100-летия со дня рождения В.И. Ленина, 4. Кафедра литературы.

e-mail: vladimir@4unet.ru.

Alekseeva N.V.
Ulianovsk, Russia

TASHKENT NOVEL
«ON THE SUNNY SIDE OF THE STREET»
BY D. RUBINA:
the social and cultural phenomenon of the City born
by “the winds of historic upheavals”

ГСНТИ 16.21.27

Код ВАК 10.02.19

Abstract. The multigenre nature of the novel and the predominance of the lyrical in it, combined with the realistic picture of history, are the main features of D. Rubina's imaginative reconstruction of the birth and decline of a unique “strange civilization” inseparably connected with the history of Russia. The spatiotemporal unity of Tashkent, the real Central Asian city, a Babylon-resembling city, “Noah's Ark” is created by means of narrative patterns representing various “points of view”, multifaceted visual, auditory and colour memories, the integral shift of time-and-space picture planes. By asthetical means D. Rubina, a remarkable artist of words, creates her own monumental myth, myth of Tashkent.

Key words: topic-image, memory, social, tolerance, time- and- space, “points of view”.

About the author: Alexeeva Nadezhda Vasiljevna, professor, Literature Department of, Doctor of Philology.

Place of employment: Ulyanovsk State Teacher Training University.

Главенство темы Города в романе абсолютно. «Воскресить образ города моего детства и юности» – заявлено в предисловии (129), а в конце романа (гл. 32) автор существенно уточняет, расширяет, формулирует ее как «тему ...города – романа» (412. – *Выделено мною.* – Н.А.) И, что особенно важно, появляется эта формулировка в соотнесении с «другим» городом – Иерусалимом, одним из Вечных Городов, где вершились исторические судьбы народов. Не учитывать этого обстоятельства в нашем исследовании, мы безусловно не имели права.

Уже в первых критических откликах на роман были высказаны различные суждения о его жанровой природе. «Мемуаром» назвал роман В. Курбатов, «поэмой» – В. Муратханов [Курбатов 2008: 202; Муратханов 2008: 179]. С таким же успехом в нем можно увидеть жанровые приметы романа – эссе (столь избирательно и субъективно обращается автор с материалом) или роман в романе (художественный феномен Веры Щегловой, творимый автором по законам поэтики ассоциаций). Возможны и другие варианты, ибо в данном случае мы имеем дело с «открытым», «неканоническим» типом романа.

Полижанровая природа определяет сложность и неоднозначность композиционной структуры произведения. На внешнем, формальном уровне в романе есть все компоненты классической структуры: посвящение («Родителям»), предисловие (благодарственное слово землякам), три части с эпиграфами, эпилог, тоже с эпиграфом. Нет пролога? Но его функцию выполняет «затакт» Части первой романа. Отделенный визуально с помощью курсива и пробельного поля от эпиграфа и основного текста, он оказывается в сильной текстовой позиции, эстетически нагруженной. Прием анафорического негативизма, на котором выстроен пролог, ритмически организует и эмоционально окрашивает исповедальное слово автора. Многократно повторенное, как заклятие, отрицание («Я позабыла тот город... Не помню названия улиц... Я не помню лиц соучеников... Я не помню, не помню, не помню!» [Рубина 2008: 131] (*В дальнейшем цитаты в тексте даются по данному изданию с указанием стр. в скобках*), достигнув предельного, едва ли не эпатажного отречения, неожиданно заканчивается ностальгически вырвавшимся вздохом – вопросом: «В

Ташкент?..» В этом кажущемся противоречии – неоднозначность, двойственность, спонтанность авторской мысли, непредсказуемой и прихотливой, как и сама память. Исповедальный «затакт» в качестве пролога задает, таким образом, тон, настрой произведения, определяет главенство в нем лирического начала.

Трехчастное деление оказывается условным, ибо главы не связаны между собой ни хронологической последовательностью («И нет мне дела до хронологии этого повествования» (302)), ни причинно – следственными связями. Реальная архитектура романа – свободная, фрагментарно – мозаичная, прерывистая, с постоянным смещением пространственно – временных плоскостей, каждая из которых имеет свою образно – смысловую структуру.

Теме-образу Города отведена большая часть текстового пространства романа. Мемуары в нем – лишь одно из слагаемых многослойного и многосоставного образа Ташкента, который слагается из ряда смещенных в пространстве и времени пластов.

Первый, лежащий на поверхности, – естественно – природный и культурно – этнографический пласт. Он возникает из стереоскопического наложения «картинок» памяти автора – персонажа, его близких (отца и матери) и бывших ташкентцев, в разные годы покинувших город и разбросанных по белу свету. У каждого свидетеля – свой «голос», свой город, свой Ташкент, – «роман своей жизни» (144). У одного, бывшего в Ташкенте только в детстве, в эвакуации, покинувшего город шестьдесят пять лет назад, – это некий азиатский город, на который «сваливается миллион вшивого, голодного, оборванного люда» (141). Для другого, «лет эдак тридцать» живущего в Сайт – Лайк – Сити, – это почти по-детски трогательная, светлая память о Шейхантауре – «городе в городе», который он «избегал своими босыми ногами вдоль и поперек» (147). И – нескрываемая боль и недоумение, оттого что, вернувшись в город своего детства, он не нашел его – его просто теперь «нет больше ни на одной карте» (147). Для третьей, родившейся в Ташкенте, прожившей в нем всю свою жизнь вплоть до «политических перемен» – это «обаятельный и милосердный город... который всех нас берег и хранил» (265). «Стихийный интернационал, «Ноев ковчег»... Удивить кого – то тем, что ты армянин, айсор, еврей, грек, татарин, уйгур или кореец было трудно» (261). В нем обитали девятью народами восемь наций и народностей; в нем «ругались, любили, дрались, воровали и праздничали – каждый свои, а заодно чужие – праздники, и плыл он себе в океане вечности, рассекая волны; плыл, неся на своих палубах всю свою живность, всех чистых и нечистых, равных и неравных, а главное, всех, кому в нем было хорошо и кто не помышлял покинуть его, палимые зноем, палубы...» (264). Но всем им и сегодня «снятся и снятся»: «розовые корни де-

ревьев, шепот арыков, нежный шелк струящихся в воде водорослей», «платаны, карагачи, тополя» (265), «первые маки под еще свежим ветерком» (145), «какая-нибудь мелодия с заезженной пластинки Теодоракиса или Хадзидакиса» (407).

В реальном времени детства и юности автора и «голосов унесенных ветром» Ташкент, его природное пространство, его «лик» изображены объемно, ярко. Он воссоздан в потоках солнечных световых ливней и «эмалевом блеске высокого неба в кронах платанов и тополей». В «музыке улиц», с разрозненными звуками, голосами, припевками, певучими зазывалками: молочниц («Моль-ле-коу! Кислий – пресний мол-ле-ко-у!»), старьевщика; стекольщика или точильщика («всплеск солнца, стекающего с плеча на землю по квадрату стекла; огненный пересверк и брызги фиолетовых искр с лезвия точимого ножа...»); продавца «Джя–аренный кокруз!»; «беспредельного ангельского шатра «Джа-ама-а-а-ай-ки!» (159). А еще – «бесконечный лабиринт переулков, тупиков, бесчисленного множества узбекских дворов» (145); арыки, по которым «просто бежала вода в глиняных бережках. И поливали улицу этой водой, и прохлада от нее шла. И конечно, в ней играли дети» (260). Сквер Революции, «последние старики в зеленых чалмах», сидящие под дувалами, и «старые узбечки, носившие паранджу» (257). «Ну, и чайханы на каждом шагу». А местные «знаменитости»: «женщина – гигант», баскетболистка Рая Салимова, стилиста Хасик Коган, «мужик в женских шальварах из ханатласа» Маруся...

А «легендарный и грандиозный» – Алайский базар!

«Кто только на нем не торговал!

Поволжские немки из высланных...

Сморщенные пожилые корейки...

Красавцы как один – турки – месхетинцы...

Издаেকে душно благоухали прессованные кубы

багряных и желтых сушеных дынь...

Россыпью драгоценных камней сверкали ряды сухофруктов...

А оранжево – глянцевые кулаки первой хурмы,

А горы багровых... гранатов...

А бледно – желтые плешивые... плоды айвы!

А тяжелые влажные кирпичи халвы – золотистой кунжутной, охристой маковой, урючной...

да и бог еще знает – какой!» (311-312)

Легко узнаваемы и культурно – бытовые приметы времени. Пионерская зорька и утренняя гимнастика по радио, одежда, косметика, прически, танцы в ОДО – «под «Брызги шампанского», «Утомленное солнце», «Дождь идет»... Под «Рио-Риту»... (222), фильмы с Ив Монтаном, Симоной Синьоре; Робертино Лоретти, Има Сумак... За всем этим – не только

жизнь Ташкента, а эпоха советских 40-50 годов в целом.

При всей разнохарактерности и разностильности воспоминаний о городе своего детства и юности «бывшешашкентских скитальцев», автора-персонажа и автора-повествователя в том числе, роднит неизгладимая память о «солнечности» Ташкента, «солнечной стороне улицы» прожитой в нем когда – то жизни. «Сколько за плечами осталось – Саратов, Москва, десятки городов... Вот сейчас и до конца – Марбург, а я и до сих пор, стоит только закрыть глаза, так и представляю...высоченные кроны чинар сплетаются над головою в зеленый солнечный тоннель...» (142); уже упоминаемые потоки солнечных световых ливней и эмалевый блеск высокого неба, которые живут в памяти автора. И даже у самого непримиримого критика «Потерянного рая», когда в его присутствии произносят имя Ташкент, «в памяти возникает гул проснувшихся горлинок за окном. Помните этих, нежно – фиолетовых, словно с византийских мозаик сошедших птичек?... Нигде не слышал такой гурлеж, каким полоскали горлышки ташкентские горлинки... Я, когда устаю и долго не могу заснуть, пытаюсь вызвать в слуховой памяти этот баюкающий безмятежный звук...и если удастся, – если, говорю, удастся! – то засыпаю тогда как младенец...» (408).

Именно в зрительной и слуховой памяти зарождается метафора города-солнца. Не утопического города Кампанеллы, а исторического реализованного цветаевского образа «странноприимного дома» («Москва! Какой огромный / Странноприимный дом! / Всяк на Руси – бездомный. / Мы все к тебе придем») [Цветаева: 63], ставшего в разные годы для обездоленных, отверженных, лишенных крова не просто пристанищем, а «солнечной стороной улицы» их жизни. Заглавие, которое поначалу воспринималось едва ли не как парадоксальное по отношению к развернутому автором драматическим картинам жизни коренных ташкентцев, к трагическим судьбам людей, занесенных ветрами истории, начинает обретать характер символической метафоры. Она набирает силу и полноту звучания по мере того, как в процессе синтеза разноуровневых плоскостей, «интегрального смещения планов» (термин Е. Замятина) обнаруживаются единые точки схождения. Из множества композиционно-повествовательных «точек зрения», то диссонирующих, то обретающих согласие, и оформляется итоговая (в тексте – финальная) авторская концепция темы – города Ташкента как солнечного Города-Дома

«Из дому надо выходить с запасом тепла... – мне до сих пор тепло ...

Солнечное свечение дня ... Солнечная, безлюдная сторона улицы ... карагачи, платаны, тополя – в лавине солнечного света.

Мне до сих пор тепло» (456).

Социокультурное пространство Ташкента, пространство человека и его окружения, веками

формировалось «ветрами исторических потрясений», не единожды пронесившимися над государством российским. Это собственно романтический пласт, художественно сотворенный писателем с опорой на историческую реальность.

Феномен Города заключался в том, что «множество непростой штучной публики» прибывало к нему «волнами разных штормов» (406). «Новоиспеченные иностранцы, закончившие Оксфорды – Кембриджи» и не сумевшие «пробить Московско – Петербургскую стену... основали тут целые династии врачей и ученых»; «отсидевшие срок зека, которым заказано было вернуться в столицы», оседали здесь, преподавали языки и прочие науки; эвакуированные писатели, кинематографисты, актеры, ученые и просто нормальные грамотные люди, которые оказались здесь по воле исторического «случая», – все они, «целительно присутствуя в пространстве», повысили «уровень интеллигентности на душу населения» (407).

Центром, вокруг которого собирается в романе эта непростая, «штучная» публика, является Михаил Лившиц, а проще и точнее, – дядя Миша.

- Тот самый дядя Миша, которого когда-то «приволокла домой со Сквера» (317) маленькая Верка – будущая художник-живописец. «Он был очень похож на того человека с открытки (у старухи-старьевщицы, портрет Исаака Левитана работы Валентина Серова. – Н.А.), с бархатным волооким взглядом испанского аристократа. Исхудалые кисти раскинутых рук, с обломанными черными ногтями, были так же изумительно вылеплены...» (318).

- «Триединый дядя Миша – беспризорник – лагерник – алкаш». Родителей по ложному доносу обвинили в шпионаже. Мишу забрали в детприемник. В 49-м, тогда студента химфака, сослали на семь лет по статье 58-10, за антисоветскую агитацию. В итоге – сломанная жизнь, но не сломленная личность.

- «Святой дядя Миша» – в своем посмертном бытии воспаряющий в солнечной лавине над чинарами Сквера Революции (триптих Веры Щегловой «Житие святого дядя Миши – бедоносца»).

Таков «конспект» жизни, развернутый Рубиной в сюжет трагической судьбы человека, которому достался непомерно тяжелый крест, «сколоченный не для одного человека, а для всего поколения» (326).

Люди «дядимишина» языка, «его покроя», какими они представлены Д. Рубиной, – это «целая компания чудаковатых людей, – совсем не похожих на тех, кто жил вокруг Веры... «Эти люди и друг на друга не были похожи, каждый – наособицу, каждый – обладатель какой-нибудь заковыристой судьбы...» (328). Среди них – «святая женщина» Клара Нухимовна, добившаяся усыновления Миши и любившая его «такого, каков есть». С тех пор и до самого конца он уже никогда не был один.

«Другой «дядимишин» старик» Евгений Петрович Сегеди – граф Сегеди, последний из старинного венгерского рода. Его прапрадед в восьмисотом году заложил поселение в Венгрии. Прадед в середине девятнадцатого века бежал от европейской революции в Россию, а Евгений Петрович – от русской революции в Китай. В конце жизни – Ташкент, лаборант на театральной кафедре, и хоронить его «собретется огромная толпа студентов, педагогов, каких – то странных людей с нездешними лицами» (331); «поселение Сегеди теперь – большой город Венгрии» (330).

Незабываемое впечатление оставляет и неординарная личность Зинаиды

Антоновны, живой портрет которой складывается из воспоминаний множества «голосов». «Из бывших дворян, отсидевшая, разумеется, на всю катушку» (по характеристике автора), она беседовала со своими знакомыми то на английском, то на французском, то на немецком настолько свободно и непринужденно, что продолжала по инерции говорить и с гостями на том языке, на котором только что общалась по телефону (454). «Ученица ... знаменитого композитора», выпускница Смольного института («Смольный институт, Вера, – скажет дядя Миша, – Смольный институт ... это тебе не Алайский базар ... » (329), она учила детей музыке, культуре поведения. Живя одно время в доме малознакомых людей, пыталась и здесь прививать хорошие манеры. «Деточка, – говорила Зинаида Антоновна девочке, вернувшейся с улицы в грязных трусиках, – запомни: у дамы белье должно быть, как для свидания в Версале!». Что такое свидание, а тем более Версаль, я спрашивать не стала, но фразу эту запомнила на всю жизнь» (из воспоминаний русскоязычного издателя в Израиле (260)).

Необходимо отметить, что в текстовом пространстве романа в разных ситуациях и разными нарраторами довольно часто и как бы спонтанно упоминаются одни и те же имена, события, факты. Это могут быть литературные герои (дядя Миша, Леня Волошин, Зинаида Антоновна, Семипалый и др.), эмблемно-знаковые фигуры типа стилиста Хасика Когана или женщины-гиганта Раи Салимовой, звуко-цветовые образы и мотивы, реалии бытового окружения (завсегдатаи Сквера Революции, постоянные обитатели Алайского базара: лагманщик, старуха-старьевщица, «птица-ворон, Илья Иванович, гадатель» и др.). Подобного рода «повторы», разумеется, неслучайны. Они выполняют, по крайней мере, две важнейшие функции: композиционно – скрепляют отдельные «куски мира»

« в одну пространственно-временную раму» (Е. Замятин); содержательно – создают иллюзию фактической достоверности, доподлинности творимого автором Ташкентского мифа.

Свою художественную завершенность и непререкаемость он получает в третьей пространственной плоскости – в живописных полотнах Веры Щегловой – главной героини «романа в романе». Сотворенная творческой фантазией писателя («Я ваш автор»(450), – заявит Рубина своей героине), она как эпический герой обретает статус самостояния в лирической партитуре романа. Волей Промысла она «послана в этот мир для определенной, причем единственной цели – стать свидетелем, да не просто свидетелем, а оценщиком каких-то изначальных нравственных ценностей, оценщиком непредвзятым, взыскательным, беспощадным...» (378).

В картинах Веры Щегловой, которые могли бы составить Ташкентскую картинную галерею, эстетически увековечен «давно утонувший город» (456), та «странная цивилизация, которая короткое время по ряду сошедшихся причин существовала в некоем месте, в Средней Азии ... И исчезла! Была – и нет ее ... » (431).

Проведенный анализ подтверждает заявленную в начале исследования мысль о главенстве в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» темы – образа Города как феномена, в котором отразились исторические судьбы России. Хронотопическое единство Ташкента – Города рождается в результате взаимопроникновения реального пространства (топоним города) и конкретного хронологического времени (детство и юность), социокультурного пространства Города – Вавилона, обусловленного «ветрами исторических потрясений», и бессмертия эстетического пространства искусства живописи, сотворенного авторским искусством Слова. Все эти «куски мира», если воспользоваться словами Е.Замятина, «вставленные в одну пространственно-временную раму ... – никогда не случайны; они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое» [Замятин 1988: 417]

ЛИТЕРАТУРА

Замятин Е.И. О синтетизме // Замятин Е.И. Сочинения. – М.: Книга. 1988.

Курбатов В. // Дружба народов. 2008. № 2.

Муратханов В. // Октябрь. 2008. № 2.

Рубина Д. На солнечной стороне улицы. // Рубина Д. Избранные романы. – М.: Эксмо, 2008.

Цветаева М. Стихи о Москве // Цветаева М. Сочинения: В 2 т. Т. 1. – М.: Худ. Лит.

© Алексеева Н.В., 2010