

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ДИНА РУБИНА: ПРОЗА О ЛЮБВИ

Э.Ф. ШАФРАНСКАЯ

Московский городской педагогический университет

В статье рассмотрена тема любви в авторском сборнике прозы Дины Рубиной: два цикла рассказов. На первый взгляд, не все представленные в них тексты повествуют о любви, но, помещенные под обложку с заглавием «Несколько торопливых слов любви», они получают новый импульс и раскрываются неожиданной гранью любовной тематики: мистической, трагической, предательской, а также страстным желанием, но невозможностью любить. Автор статьи обнаруживает связь рубинского повествования с русской классикой, в текстах которой также присутствуют вопросы о непостижимости многих любовных отношений.

Ключевые слова: цикл «Несколько торопливых слов любви», цикл «Ручная кладь», Иерусалим, Холокост, Франц Кафка, тема любви, собака.

1.

Какие темы прежде всего приходят на ум при разговоре о прозе Дины Рубиной? Тема художника, творческой личности, русского еврейства, Ташкента, Иерусалима. Тема любви — в последнюю очередь. Рубина — не «певец любви», хотя любовные перипетии присутствуют почти в каждом ее тексте, но скорее в виде экзистенциальной темы. «Дело не в любви, бог с ней, с любовью, — она мимолетна, как и вся наша жизнь» [5: 138], — говорит сама писательница.

Поэтому сборник короткой прозы «Несколько торопливых слов любви» стоит особняком, самым заглавием Рубина дает установку читателю: о любви!

Дина Рубина не обделена вниманием издателей: помимо романов (главного жанра ее прозы) издаются сборники ее рассказов. Публикаторы тасуют их в разных конфигурациях, вынося на обложку заглавие то одного, то другого рассказа, однако это издательская политика, к поэтике прозы Рубиной не имеющая отношения. Это именно сборники, а не циклы рассказов. А вот «Несколько торопливых слов любви» — первородно предложенная читателю книга автора. Имя книги или ее заглавие, не дублирует ни один из текстов, расположенных под обложкой. Потому будет интересно и продуктивно рассмотреть рассказы в цикле, размещенные под общим авторским названием.

Сборник «Несколько торопливых слов любви» состоит из двух циклов рассказов: собственно «Несколько торопливых слов любви» и «Ручная кладь», а также как будто бы не входящих в циклы текстов «Я и ты под персиковыми облаками», «Высокая вода венецианцев», но, тем не менее, сверстанных под общим *любовным* заглавием сборника.

Заглавие цикла рождает аллюзии — прецеденты любовных повествований в русском дискурсе, активирующих имена и сюжеты русской классики:

Тургенева, Чехова. Кстати, реминисцентно-аллюзивный ряд, сопряженный с русской классикой, заявлен уже в первом рассказе сборника — «Область слепящего света».

Статус «певца идеальной любви» в русской литературе, бесспорно, принадлежит И.С. Тургеневу. Писатель не удостаивает своих персонажей быть счастливыми в любви. Тургенев размышляет об иррациональном в любви и страсти, о таинственной предопределенности многих земных вещей. Логически объяснить и рационально понять, почему, например, Литвинов из романа «Дым» оставляет свою невесту и, как в омут, с головой окунается в страсть к другой женщине, невозможно. Именно это пытается понять Тургенев — натуру, свойства которой фатально неизменны, заранее предопределены «слепой и равнодушной» природой (персонаж романа «Дым» Потугин говорит: «Каким в колыбельку, таким и в могилку» [8: 331]). Точно так же нравственно чистый человек Санин, герой «Вешних вод», оказывается в позорном плену у бездушной Полозовой. Иррациональное в любви волнует и других современников Тургенева: в ряд inferнальных женщин встают Настасья Филипповна («Идиот»), Грушенька («Братья Карамазовы») Достоевского, Катерина Измайлова Лескова. Они не укладываются в прокрустово ложе житейской рациональной логики. Литературные вопросы XIX в. плавно перетекают в XX и XXI в. Механизм любви по-прежнему не разгадан.

Какой концепт любовной темы выстраивает Рубина?

Рассказ «Область слепящего света» отсылает к метатексту — чеховской «Даме с собачкой» (см.: [10]). Контекстуально чеховский и рубинский рассказы образуют некий комплекс, состоящий из вопроса-ответа: открытый финал «Дамы с собачкой» с вопросом «Как? Как?» находит ответ и завершение в рассказе Рубиной: никак, никогда. Чувство, как вспышка, как искра, как что-то из «области слепящего света», недолговечно. В рубинском повествовании его сопровождают трагедии, смерти. Оно остается в воспоминании. При других обстоятельствах яркое, искрометное чувство просто было бы умерщвлено банальным бытом — так видится по прочтении рубинской новеллы. (Хотя это не новость — не случайно сказочные сюжеты мирового фольклора, не проговаривая эту истину, заканчивают любовное повествование неинтригующим и пресным: «Жили они 30 лет и 3 года и умерли в один день». Так и у Рубиной в одном из финальных рассказов цикла — в «Волшебных сказках Шарля Перро»: «А... дальше? <...> — Дальше неинтересно, потому что обыкновенно: выучились, женились, родили троих детей. Сейчас оба уже — врачи, купили кооператив, живут душа в душу...» [5: 90]).

Ничем не примечательные, одни из многих, люди внезапно находят друг друга; банальный флирт вырастает в большое чувство. Чеховский текст помнят все: Чехов не одной деталью настаивает на обычности, неяркости, возможно, даже серости своих героев: «вульгарная лорнетка», на фоне *серых* деталей пейзажа и интерьера любимым платьем Гурова на Анне Сергеевне было *серое*. А вот характеристики персонажей Рубиной: «Он оказался невысоким неярким человеком средних лет», «скромной внешности», заикой;

она — «автор сценариев двух никому не известных документальных фильмов, два неудачных брака, детей нет, сыта по горло, оставьте меня в покое...» [5: 9-10] — распространенный по своей обыденности типаж. Встретились, случилась интрижка, и разойтись бы. Каждый понимал, что больше не увидятся: «А вернешься когда? — спросила она. Он хотел ответить “никогда”, и, в сущности, это было бы правдой» [5: 10].

У Чехова: «Он был растроган, грустен и испытывал легкое раскаяние; ведь эта молодая женщина, с которой он больше уже никогда не увидится...» [9: 137].

Красноречивой деталью обыденности, завершающей любовную сцену у Чехова, стал арбуз: «На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша» [9: 134]; у Рубиной — подтекающий кран: «Он поднялся, по-старушечьи накинув плед на плечи, побрел в кухню. — Действительно подтекает! — крикнул оттуда. После чего кран был забыт навеки...» [5: 10]. Первое любовное свидание, полное страсти, — и такие прозаичные, будничные штрихи, лишённые романтики, так необходимой для стилистики темы.

К герою Рубиной, как и к чеховскому Гурову, приходит осознание и ощущение невозможности существовать без любимой женщины. «Как молодой», — словно в унисон проговаривают и тот, и другой.

И чеховский, и рубинский герои ощущают двойственность свою и окружающих: на виду все притворяются, играют роль. Так, священник в рассказе Рубиной, попавшийся навстречу герою, «перешагивал через лужу, придерживая полу сутаны движением женщины, приподнимающей подол платья» [5: 13]; «она помахала своей растрепанной, как болонка, шапкой...» [5: 13], напомнив ему «даму с собачкой», да и лица своего возлюбленного героя не видит, а только половину, более выразительную, ту, которая освещена любовным светом.

Две жизни у Гурова, тайная и явная: он «с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа» [9: 138]; «...все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других...» [9: 143].

Не случайно Гуров, провожая дочь в гимназию, произносит фразу, казалось бы, никак не связанную с сюжетом рассказа: «Теперь три градуса тепла, а между тем идет снег... Но ведь это тепло только на поверхности земли, в верхних же слоях атмосферы совсем другая температура» [9: 143]. Фраза знаковая, метафорическая, она спроецирована особым знанием героя о своей потаенной жизни, но настоящей, полной любви, привязанности. Любви, которая приподнимает героя над буднями, над серостью, в «высшие слои атмосферы», туда, где, по выражению Рубиной, «область слепящего света». Осознанно или волею случая название рассказа Рубиной, повторяемое как рефрен в повествовании, выросло именно из этой метафорической оговорки Гурова. Именно там, «в высших слоях атмосферы», в «области слепящего света», над черепичными крышами Иерусалима происходит

любовное свидание героев Рубиной: «...мы оставим их, беспомощных владык друг друга, разглядывать крыши Иерусалима из-за штор отеля... с высоты двенадцатого этажа...» [5: 12].

Любовь возможна лишь в «области слепящего света», там, где и «небо в алмазах», где поют ангелы, где все «страдания потонут в милосердии», ведь и рубинская героиня «вознеслась» — именно так видит в последний раз рубинский герой свою возлюбленную, поднимающуюся на эскалаторе по пути в самолет.

Фраза, услышанная Гуровым, — «осетрина-то с душком», став знаковой в кульминации его личности, поставила героя вне пошлой, серой обыденности, заставила его мучительно искать выход, возможно, в «область слепящего света». Есть аналог такой интонации и у Рубиной — это финальная фраза, принадлежащая жене героя: «Ну, если ты еще не переделся, так вынеси мусор» [5: 14]. Звучит страшно, так как герой находится в состоянии ступора: он только что узнал, что самолет, в котором летела его возлюбленная, разбился. Если чеховский финал оставляет надежду, возможность поиска выхода («Как? Как?»), то по-хирургически жестко решен финал у Рубиной: большое, страстное чувство не способно приладиться к будням, к обыденности, оно остается там, в «высших слоях атмосферы» (по Чехову) или в «области слепящего света» (по Рубиной).

Типологически сходной сюжетной развязкой близки к первому два других рассказа цикла — «Бессонница» и «Двое на крыше». Давид из «Бессонницы», любя жену, не пренебрегает, тем не менее, любовными интрижками, об одной узнает жена — накануне отлета в путешествие. Случается катастрофа: жена с сыном погибают. Давид теряет покой: «Не сплю... Совсем не сплю. Никогда» [5: 61]. Любовь к жене была для Давида «стержнем жизни», «...день был хорош или не очень в зависимости от того, в каком настроении Нина просыпалась» [5: 61]. Поистине уютному и любвеобильному существованию Давида приходит конец — может, это возмездие, предпринятое небесной канцелярией, забравшей к себе, в высшие сферы, его жену. «Стоит мне закрыть глаза — она уходит от меня по трапу самолета... <...> И каждую ночь она оборачивается... Она оборачивается и говорит мне: — Давид! Я жду тебя...» [5: 63].

В рассказе «Двое на крыше» представлена семейная драма — причины неизвестны, лишь последовательность: муж вспылал, гнался за женой, застрелил; опомнившись, ужаснулся и застрелился сам. Глазам их дочери, возвращавшейся из школы, и ее спутника предстает уже финальная картина драмы: «...на крыше сарая уплывали в небо мужчина и женщина, погибшие так загадочно и страшно» [5: 65]. Возможно, этому предшествовала любовная сцена — с ревностью, обидами. Возможно, эти мужчина и женщина — те самые юноша и девушка из рассказа «На долгом светофоре» — сложись их жизнь иначе, они вполне могли оказаться на той крыше в тех же позах. Но они *уплывали в небо* — трижды, как рефрен, повторено в небольшом трехстраничном рассказе. Это важно для автора. Это важно для контекста цикла.

Уплывает в небо и героиня рассказа «Мастер-тарабука». Надев на шею колокольчик — как прежде ходили прокаженные, предупреждая об опасности, она уходит, чтобы сесть в самолет и отправиться в высшие сферы. А прежде была любовь, страстная, на всю жизнь: «Несколько столкнувшихся друг о друга взглядов, две-три фразы... <...> минут через двадцать поняли оба, что влипли...» [5: 37–38]. Но, как оказалось, на всю жизнь не бывает. Внешние обстоятельства не могут обойти и эту страстную любовь: вот и брат ее решает с ним познакомиться — «...хочет все испортить, — подумал Митя с досадой» [5: 40]. Сначала она исчезает, а он ее не ищет. Потом Митя получает годовой грант в Италию, что было «захлестнувшим его счастьем», а отношения с Мастер-тарабукой никак для него тогда не вписывались в парадигму счастья, с ней «они почти не виделись... <...> ...даже не помнил — как расставались» [5: 41–42]. По прошествии двух лет, обознавшись, «по внезапному болезненному толчку в груди <он> понял, что немедленно хочет увидеть ее» [5: 42]. *Вдруг* наступило не сразу — прошло время, но «вдруг открылась дверь и вошла она... Он ахнул и оцепенел» [5: 43]. И вот только теперь приходит осознание того давнего чувства: «...почему, почему он уехал без нее, почему жил без нее эти годы и как же теперь загладить свою вину, как не отпустить ее, вот так прижать к себе и уже не отпускать от себя ни на шаг!» [5: 43]. Но время упущено: она ждала, звала, играла на тамбурине, пытаясь вызволить его любовной игрой из странствий. Прошедшее время работало на преграды для любви: Мастер-тарабука заболела СПИДом, «...в одно мгновение он понял — чем она была в его жизни» [5: С. 47], а она: «Я — сколько проживу — буду благодарна тебе за твое лицо тогда... <...> Все-таки я не зря всю жизнь люблю тебя, Митя...» [там же]. Возмездие? — возможно.

К мистическим прочтениям любовных историй цикла примыкает рассказ «Заклятье». Начавшись с вопроса «Вы верите в прорицателей?» [5: 54], «...совершенно в библейском духе: “Твой час настал, ты взвешен на весах и признан легким...”» [5: 55], рассказ заканчивается так, что не поверить нельзя: как напророчила гадалка, так и случилось. «Она говорит, что раскинула сейчас карты и видит, что мы будем вместе ровно семь лет...» [5: 57]. С наступлением сакраментальной даты-срока оба: он из Парижа в Москву, она из Москвы в Париж — летят навстречу друг другу. Но она не успевает, ей сообщают, что он умер. Отведенный срок любви закончен. Кто его установил? — в этом интрига сюжета.

В рассказе «На долгом светофоре» трагедии-смерти не случается, но любовь-страсть не делает ее участников счастливыми. *Короткая* первая любовь вспоминается героине на *долгом* светофоре: о страсти из области слепящего света исчерпывающе говорит набор тропов, сопровождающий описание недолгой любви: «...обнявшихся с такой неистовой силой, словно через минуту им выпадало расстаться на всю жизнь», «смертельная схватка», «Бурные ночи... <...> Тяжелая и сильная любовь... <...> ...истерзанные неподъемной этой любовью» [5: 16–17]. Окружающим эта пара видится красивой и счастливой. Не может такое чувство жить на земной поверхности — его место в *области*

спящего света, в высших слоях атмосферы, потому завершающим аккордом этой любви становятся два слова: «мимолетный брак». Светофор зажег зеленый свет — пора ехать в «Кулинарию».

Если любовь-страсть, любовь-соревнование этого рассказа из высших, земным умом не постижимых сфер, то в рассказе «Шарфик» нарисованы ровные, свободные, равноправные отношения двоих, один из которых (она) вызывает непреходящее удивление у другого: «...она прыгала с парашютом. Вот что меня еще в ней пугало. Я даже самолетов боюсь. Иногда просыпался ночью и смотрел на нее... Не мог постичь психологию человека...» [5: 27]. Новая грань, новое торопливое слово автора о любви: любовь-удивление, любовь-загадка. И опять решения этой загадки не будет, оно невозможно — героиня остается в *высших слоях атмосферы*: «Сейчас она, поди, с ангелами соревнуется ... <...> Эти парашюты, видите ли, имеют обыкновение иногда... Она просто запуталась в своем последнем шарфике...» [5: 28].

Следующий текст любовного цикла — «В прямом эфире» — рассказ в рассказе от лица двадцатилетней женщины, прошедшей столько испытаний, что ее голос в телефоне звучит как старушечий, хрипчатый. Привычны роли любовного сюжета: он и она, банальна история между ними; в отличие от любви-страсти и любви-загадки, в этом рассказе повествуется о любви-предательстве. Изломанная героиня, с горя ушедшая в загул («блядство, пьянки, марихуана» [5: 33]), поменявшая не только свой социальный статус, моральный облик, но и страну проживания, продолжает любить своего соблазнителя и предателя: «...я его и сейчас люблю и до конца жизни любить буду... <...> когда вышла из больницы и приковыляла к нему на работу, на костылях-то, — ух, как он струсил! — весь пятнами пошел и трусцой на другую сторону улицы!» [5: 32]. В итоге героиня обретает покой: живет по общепринятым нормам. Сначала находит ласку и понимание у хабадников — «...это единственное место и единственная часть общества, где меня готовы принять такой, какая я есть» [5: 35], а затем выходит замуж. Но мужа, по словам героини, она никогда не сможет полюбить, несмотря на то, что он «очень хороший человек, программист, умница» [5: 35], — «Душа-то чужая» [5: 36]. Такова еще одна грань в виде внерациональной загадки — еще одно торопливое слово любви.

Рассказ «И когда она упала...» — прочитай его вне цикла — был бы воспринят как комическая зарисовка из будничной жизни ничем не примечательной молодой женщины, для которой поход в Большой театр — событие, ради него можно пойти на неадекватные поступки: в морозный день остаться с голыми ногами, неприлично себя вести, пытаюсь безбилетной пролезть мимо билетерши, подражаться с ней — забавная история, еще больше удивляющая, будучи помещенной в цикл рассказов под недвусмысленным «любовным» заглавием. Ключ к прочтению этого рассказа кроется именно в соседстве с сюжетами о любви — страстной, загадочной, мистической, трагической. Любовь как талант. Кто его раздает? Видимо, главный Творец, по совместительству наделяющий билетами и компостирующий их [6: 10]. Билетов хватает не всем. Не получила его, вероятно, и героиня этого рассказа

Лена Батищева, «чья жизнь — череда безответных или — что еще хуже — ответных любовей...» [5: € 66], — с иронией замечает рассказчица. Все свои нерастраченные чувства, а также растраченные на ту «череду» Лена Батищева сублимирует в бесхитростные и искренние жизненные «радости»: «И когда все было кончено... а она упала, — я испытала такое облегчение, такой взлет и безумие, такой душевный простор... каких в жизни не испытывала!..» [5: 68] — иными словами, можно было вернуться домой и лечь в горячую ванну с лавандовым порошком. Чем не счастье?

Рассказы «Голос в метро» и «Гобелен» типологически родственны благодаря приему, который выстраивает их сюжет: реальная деталь портрета, интерьера становится поводом для ретроспективы — в нее укладывается целая жизнь.

В «Голосе в метро» — ожидаемая благодаря заглавию сборника любовная история. Но, в отличие от других рассказов с мистическими и трагическими завязкой или развязкой, этот сюжет повествует о вполне обыденном, «жизненном». Юношеская безответная влюбленность, метонимически оформившаяся в сознании героини как «голос» возлюбленного («...голос — светлого счастливого тембра — ввергал ее в экстаз, сродни молитвенному. Голос был чистой радостью... Стоило ему оказаться поблизости. С ней происходило нечто вроде припадка: горло сжималось в спазме, в висках стучали молотки, колени подгибались. По спине бежали мурашки...» [5: 49]), по прошествии лет исчезает. Новые встречи с бывшим объектом обожания, кроме разочарования и равнодушия, ничего не вызывают: «...он был абсолютно ей безразличен, потому что ничего общего не имел с тем удивительным мальчиком, при звуке голоса которого она цепенела и глохла» [5: 50]. Как-то раз в метро она видит стайку подростков и слышит голос, тот, из юности, и вновь «горло ее сжалось, в висках заколотился пульс, колени ослабели...» [5: 54]. Это *торопливое слово* — о подростковой любви и о любви к своей подростковой любви.

Традиционный для литературы ход: вынесенное ключевое слово заглавия по мере развития сюжета становится деталью, метафорой, символом, концептом. В рассказе «Гобелен» героиня оказывается на спектакле, в декорации которого есть гобелен. Эмоции, охватывающие ее при узнавании картинки на гобелене, столь сильны, что она не видит спектакля, она только слышит его, а именно песни, доносящиеся со сцены и отбивающие в ее внутреннем сюжетевоспоминании десятилетия эпохи и ее собственной жизни. «Едут на-ва-селя па земле целиннай!» [5: 72] — пятидесятые, «А у нас во дворе-е-е... есть девчонка одна-а-а...» [5: 74] — шестидесятые, «Ким, Визбор, Никитины, Галич...» [5: 75] — семидесятые. Воспоминания начинаются чуть ли не с поры младенчества, когда ее кормят из ложки кашей, в итоге охватывают всю жизнь: школьница, первая любовь, несчастливое замужество, рождение ребенка, случайные встречи, второе замужество, взрослая дочь... И все время взгляд цепляется за гобелен на сцене. Четырежды(!) рассказчица останавливает себя, чтобы не дай бог не впасть в сентиментальность, граничащую с пошлостью, чтобы не начать описывать сюжет картины на гобелене.

Когда, наконец, спектакль заканчивается, когда она оказывается дома, когда, всполошив своим гобеленом всех домочадцев, засыпает, во сне она все же гобелен описывает: «...горы, опутанные тропинками, прекрасные горы вдали белоснежными пиками уносились ввысь, заывая в лазурь, в небеса, словом, в будущую — упоительную, полную сумасшедших приключений и единственной верной любви, не омраченную жизнью — жизнь» [5: 79].

Таково еще одно *торопливое слово* любви — к жизни, путь к которой лежит через горы, а оттуда — в небеса, в *жизнь*, не омраченную жизнью.

Композиция «Нескольких торопливых слов любви» такова: предложив разные, укладываемые в типологический ряд, и совершенно неожиданные — *слова* о любви, автор, приближаясь к завершению цикла, помещает рассказ, заглавие которого содержит желанную, умиротворяющую установку, идущую из глубин культуры — это «Волшебные сказки Шарля Перро». Только сказка может предложить счастливый финал любовного сюжета. В рассказе появляется адаптированный для восприятия аудиторией (не очень обремененной образованием — что мотивировано контекстом рассказа) вариант сказки Шарля Перро. Героиня-рассказчица, находясь в палате родильного дома, осовременивает классическую сказку, вписывая ее в повседневность больничной палаты. Можно сказать, что сюжет рубинского рассказа — разновидность физиологического очерка, основанного на описании быта, аксиологии, фольклора и мифологии современной палаты родильного дома. Например, здесь звучат мысли об иномирном происхождении ребенка, расхожие предвестия о его рождении (см.: [4: 283]), рассказы о снах, где действуют символические образы-вестники будущего ребенка, о приметах (см.: [4: 283–288]).

Все предыдущие сюжеты цикла — *слова* любви — не вписываются в парадигму сказки: счастливая завязка в финале оборачивается трагедией или перетекает в равнодушие, безразличие повседневной жизни. Только сказочная установка, на которую настроены слушатели из «Волшебных сказок Шарля Перро» (скажем: участники фольклорного дискурса), способна породить такой обнадеживающий финал: «Живешь ты, живешь, очумеешь уже от этой говенной жизни, запаршивеешь душой, думаешь, что никакой любви и нет... А она, девочки, есть! Надо только затаиться, ждать и не рыпаться...» [5: С. 90–91].

Практика мирового нарратива — фольклорного и литературного — не проявляет интереса к жизни влюбленных после их благополучного союза, если это не сопряжено с чем-то экстремальным, трагическим, мистическим и проч. Этот феномен дискурсивной практики еще раз подтверждает любовный цикл «Несколько торопливых слов любви», несмотря на парадоксальный (с точки зрения дискурса, но не реальной жизни) призыв, звучащий в финальном рассказе «Такая долгая жизнь»: «А все-таки знаете, — надо любить! Надо влюбляться, сходить с ума, назначать свидания...» [5: С. 91].

Потому этот парадокс — любовь, страсть — так интересен, для литературы, в частности.

Потому эта тема — любви — принадлежит к разряду вечных, то есть нерешаемых.

2.

В сборник «Несколько торопливых слов любви» помещен еще один цикл рассказов — «Ручная кладь». Словосочетание, вынесенное в заглавие, вызывает ассоциацию из набора трансферных услуг. Собственно, все четыре рассказа, включенные в цикл «Ручная кладь», так или иначе сопряжены с путешествием героини-рассказчицы. А «ручной кладью» выступают как предметы, за которыми тянется шлейф семейных анекдотов, историко-культурных реалий. Это музыкальный инструмент, приобретенные во время поездки книги, это и личности, впечатления: «миг, день, сценка, разговор, сильное переживание, прошлогоднее цветение жимолости... то самое “остановись, мгновенье!” ...у нас (писателей. — Э.Ш.), помимо груза собственной жизни, есть еще “дополнительный вес”, разрешенный небесной таможей» [7: 46].

Многочисленные миграционные кульбиты членов семьи рассказчицы в «Альте перелетном» объединены сопровождающим их предметом — музыкальным инструментом, альтом, купленным ради вложения капитала. Сделка по незнанию и неопытности, по невезению в «бизнесе» не приносит прибыли — по пословице: не было у бабы печали, купила баба поросю. Альт оказывается неформатным, неуклюжим, все попытки купли-продажи срываются, дурацкий футляр с альтом, обвязанный бельевой резинкой, вызывает удивление и недоверие. Идут годы. Альт путешествует через моря и океаны в надежде найти нового хозяина и обогатить прежних, которые со временем полюбили этого уродца и встречали его каждый раз как вернувшегося близкого родственника, возвратившегося домой из дальних странствий. И читатель верит, что альт, хоть и перелетный, когда-нибудь обретет свой окончательный дом и успокоится — дом своей постоянной хозяйки, нынешней его владелицы. Такова планида всех героев Рубиной.

Рассказ «Джаз-банд на Карловом мосту» — впечатления путешественника. Само заглавие, содержащее городской топоним, и первое слово в повествовании «Прага» (одна из сильных позиций текста) — первоначально как будто определяют главную тему сюжета — чешская столица, ее достопримечательности, ее дворцы и замки. Но, развиваясь, сюжет делает неожиданный кульбит: главная тема рассказа — это уничтоженное тысячелетнее европейское еврейство (одна из главных тем всей прозы Рубиной).

Однако в этом рассказе она представлена как метафизическое предчувствие катастрофы XX в., предчувствие писателя Франца Кафки, который становится главным персонажем как этого текста Рубиной, так и метатекста Праги.

Ручной кладью рассказчицы оказываются две книжки о писателе: одна — его друга и биографа Макса Брода, вторая — Гаральда Салфеллнера, до комичности неумелый перевод о жизни писателя. Эта ручная кладь играет роль детали, вокруг которой строится сюжет рассказа. В экспозиции есть фраза о том, что Прага населена не только людьми: ангелы и святые, апостолы и мученики, короли, запечатленные в камне, парят в вышине города, на его крышах. Это видимая для туриста, поднявшего голову к небу, история города. Но есть и другая история, скрытая в земле, — это «мертвая

толпа», «великая армия отщепенцев» на еврейском кладбище: «Кажется, что плиты не воткнуты в землю, а, вспоров ее покровы, вкривь и вкось выросли из недр могил» [5: 126]. Среди них — могила Франца Кафки.

«Кафка был Прага, и Прага была Кафка» [5: 128] — косо по форме, но точно по сути сказано в переводной книжке, одной из «ручной кладки».

Если первоначально джаз-банд на Карловом мосту, описанный Рубиной, воспринимается как яркая визитная карточка Праги, то по прочтении кафкианских эпистолярных отрывков у читателя рождаются аллюзии с той, времен Кафки, Прагой. И джаз-банд отныне — это парафраз бродячего еврейского театра, который описан, не без пристрастия, Францем Кафкой в его дневнике.

У Рубиной: «На Карловом мосту вы пройдете за раз мимо пяти разноумельных ловцов, под музыку магнитофона ведущих в сетях нитей, свисающих с крестовины, *шутов, королей, хасидов, крестьян и барышень в шляпках, колдунов и ведьм на метлах...*» [5: 124] (курсив мой. — Э.Ш.).

У Кафки: «Если бы я пожелал рассказать о них кому-то... я увидел бы... их... людьми, которые вследствие их особенного положения как раз и находятся вблизи центра общинной жизни, вследствие своего бесполезного созерцательного бродяжничества знают множество песен... Они, кажется, из каждого делают дурака, смеются сразу после убийства благородного еврея, продаются любому отщепенцу, танцуют, в восторге хватаясь за пейсы... и все только потому, что они легки, как перышки... они чувствительны... они лишены малейшего собственного веса, а потому сразу взмывают вверх. ...Они постоянно во весь рост, а часто и на цыпочках, обеими ногами торчат в воздухе впереди на сцене и не снимают напряжения пьесы. А разрезают его» [2: 48].

В дневниковых записях Франца Кафки о бродячем еврейском театре актеры представлены словно те марионетки из рубинского повествования: их тела безмускульны, «привлекает манера выбрасывать кулак, вращать руку... прикладывать растопыренные пальцы к груди... <...> ...резкое выпрямление в полный рост» [2: 68–69]. Кафка признается: «...я пишу о них (артистах) с неизменной любовью» [2: 69]. Размышления Кафки о фольклорной культуре восточноевропейского еврейства — одна из ступеней его неспешной и противоречивой самоидентификации.

Да и *мост* как знаковый локус Праги тоже неслучаен в заглавии: мост в пространстве Франца Кафки — своего рода космогонический центр, не раз упоминаемый им в тех фрагментах дневниковых записей, которые можно считать экзистенциальными: «...мое положение в этом мире ужасно... дорога эта бессмысленна, не ведет ни к какой земной цели (к мосту? Почему именно туда? К тому же я не дошел до него)...» [2: 397].

«Мы заговорили о Кафке, о том, что он сам и все его творчество — гигантская гипербола страха, космическое Предчувствие о том, что все родственники Кафки погибли в концентрационных лагерях, как и все эти немецкие интеллектуалы. Говорили о том, что не умри Кафка от туберкулеза, он погиб бы в лагере, как вся его семья, как Бруно Шульц, Януш Корчак,

Фридрих Дикке-Брандайс, — десятки, сотни талантливых людей... Именно здесь, на бывшем немецком курорте, в центре Европы... в середине просвещенного века, в эпоху расцвета техники, кино, промышленности... одни люди из других людей варили мыло и мастерили абажуры и кошельки — в том числе и из немецкоязычных интеллектуалов...» [5: 145].

Тема страха у Кафки, как в дневниках и письмах, так и в художественных текстах, одна из главных. По словам исследователей, тема страха преобладает и в иудаике, но там страх дифференцирован: «...есть страх порочный и страх возвышающий» [3: 36]. «...В Каббале страх в своих высших формах напрямую связан с присутствием Бога в мире» [3: 37]. Его присутствие и пытается обнаружить писатель, все более и более проявляя интерес к иудаической картине мира. Известны переводческие трактовки фамилии Кафка: галка или ворона — но непременно птица черного цвета. В каббалистическом трактате «Бахир» сказано: «Страх Божий — это высший страх. Он — в ладони Бога. И он является Его Силой. Эта ладонь (КАФ) называется чашей достоинств (КАФ ЗЕХУТ), потому что она склоняет мир к чаше достоинств» [3: 41]. Мистическое (или логическое?) совпадение: каббалистическая семантика корня писательской фамилии *каф* спроецировала и жизнь, и творчество земного человека — Франца Кафки.

Вложенный в «обертку» под названием «Ручная кладь», а затем, как некий сверток, в книжку, носящую имя «Несколько торопливых слов любви», рассказ «Джаз-банд на Карловом мосту» прочитывается как любовный сюжет. Этот ракурс любви — той, которой болел Франц Кафка. Это любовь, которую он искал, обманывая самого себя, вынося себе приговор: «...я покинут вообще... и покинули меня люди, это было бы еще не самое ужасное, я мог бы, пока жив, бежать вслед за ними, но я сам покинул себя, оборвав связь с людьми, мои силы поддерживать связь с людьми покинули меня, я расположен к любящим, но я не могу любить, я слишком далек от всех, я изгнан...» [2: 397].

Очередной рассказа цикла «Ручная кладь» — «Еврейская невеста». Закавыченное автором словосочетание расшифровано в тексте — это картина Рембрандта, одна из многих, представших по ходу сюжета взору персонажей рассказа. Тем не менее смысл «Еврейской невесты» в контексте повествования много шире: для Йоськи, друга семьи рассказчицы, великовозрастного вечного жениха, поиск еврейской невесты — главный модератор во взаимоотношениях с миром. Каждая находка заканчивается одинаково: «Она хотела от меня только деньги. Я порвал с ней без единого слова» [5: 164].

Желание создать семью, найти свою любовь, именно еврейскую невесту, определяет географию поисков Йоськи — переезд в Израиль. В конце концов Йоська смиряется — поиск невесты прекращен: «Все напрасно... Я ловить воздух... Я искать дым... <...> Всякий мужчина ищет своя половина и находит. <...> У меня же просто нет половина... <...> ...она ушла в дым, эта девочка, когда я сидел в пальто и шапке в задней комнате у дяди Говарта и тети Анны... Наверно, ее превратили в пепел, как всех в моя семья... А я не понимал это и все искал и искал ее вся моя жизнь... Теперь хватит, *генук*...»

[5: 174]. Эта отметина — война, Холокост — не проходит со временем, она отзывается в судьбе *еврейского жениха*, в его тревожном характере. Йоську от уничтожения в детстве спасает счастливый случай, точнее добрые люди, голландские крестьяне. «Буквально за неделю до вторжения нацистов в Бельгию старая кухарка их семьи забрала с собой мальчика погостить к своей бездетной сестре в деревню под Роттердамом. Четырехлетнему горожанину Йоське было обещано, что он впервые увидит близко “коровку, лошадей, уток...”». И он действительно насмотрелся на живность вдосталь, так как всю оккупацию добряки крестьяне прятали мальчика в задней холодной комнате своего деревенского дома, одна стена которой была общей с хлевом. Он всегда был тепло одет на всякий случай — если немедленно придется бежать. Все остальные сорок девять человек огромной, разветвленной и блистательной семьи брюссельских профессоров музыки, врачей, докторов права, художников, канторов хоральной синагоги, ювелиров и фабрикантов были вывезены в вагонах для скота в один из лагерей смерти на территории Польши... Отец, известный бельгийский тенор, в это время гастролировал по Америке. Вернувшись после войны в Бельгию, из всех родственников он нашел только худенького, очень вытянувшегося мальчика в теплой шапке, надвинутой на глаза...» [5: 154–155].

Используемый писателем «матрешечный» заголовочно-цикловый комплекс создает дополнительные смысловые акценты. Включенный в цикл «Ручная кладь», рассказ «Еврейская невеста» декодирует заглавие: именно Йоська становится той *ручной кладью*, довеском, с которым приходится мириться, от которого никуда не деться — ни самому герою («...пожилой Йоскеле, одинокий Адам, сотканный из дыма сожженных жизнью своего рода» [5: 170]), ни его чужим-близким («С первых же дней знакомства смешной чудак из Бельгии стал для нас просто родственником. Утомительным, надоедливым, неотъемлемым, родным» [5: 157], «Я испытывала тоскливое желание, чтобы он уехал как можно скорее» [5: 170]).

Включенный в цикл «Несколько торопливых слов любви» (цикл в цикле), рассказ «Еврейская невеста» достигает верхушки смысловой иерархии — это сюжет о любви, точнее, о желании любви, но невозможности ее — это как род заболевания, когда все слишком запущенно. «Когда я купил этот дом, она (пальма) совсем умирала... Она просила воды. Я дал ей много воды и вот она живет и радуется... Это как человек. Только человек надо много любви...» [5: 161].

Йоськина судьба складывается так не по его вине: он с детства приучен к строгому порядку (сидеть одетым, быть готовым бежать, всегда молчать, таиться), к невозможности жить эмоционально. Он не способен к любви, страсти, так вожделенным им, — интенция этого желания символически выражена картиной Рембрандта.

Эта вынужденная, судьбой сложившаяся двойственность героя подчеркнута в сюжете контрастом: европейский порядок — и библейские страсти, Йоська с его любовью к порядку — и неудача, да и невозможность обретения *еврейской невесты*.

В рассказе есть пассаж, когда взгляд путешественников израильтян случайно выхватывает кусочек интерьера бургерского дома, ничем не изменившегося, если сравнивать с полотнами голландской живописи XVII в.: «Эта неизбежность мира старой Европы, ее домов, лестниц, каналов и паркетов, яхт на воде и мостов над водой, ее добротная сумрачная основательность так контрастировала с нашим *ослепительным миром резкого прямого света*, с бесслезным — до рези в глазах — пастушьим небом, жестким небом оголенных библейских страстей...» [5: 176] (курсив мой. — Э.Ш.). Выделенная курсивом фраза перекликается с первым рассказом цикла — «Областью спящего света», в котором повествуется о страсти, внерациональности чувства. Не прямо — аллюзивно повествователь выносит таким образом свой приговор герою. (Подобная антитеза присутствует и в повести «Высокая вода венецианцев»: «Странно отличается здешний (венецианский) колокольный звон от такового в Амстердаме. Там — устойчивость, могучая основательность бургеров. Здесь — мираж, отражение в воде канала, вопрошающий гул рока...» [5: 274]).

Текст, названный «Иерусалимцы», завершает микроцикл «Ручная кладь». Подзаголовком к рассказу (а также авторским жанровым обозначением) стоит слово *четки*, выполняющее здесь роль метафоры. Четки — это бусинки, зерна, узелки, отсчитывающие молитвы; у рассказчицы Рубиной, с одной стороны, четки — это всегда сопровождающая ее деталь — память о людях, ею встреченных, та самая «ручная кладь»: «Потягиваю пиво, неторопливо перебираю, — как старый араб-торговец перебирает четки своими тусклыми сафьяновыми пальцами, — скользкие за спину густые, тягучие, сдобренные тмином, кардамоном, корицей и ванилью минуты» [5: 183]. С другой стороны — это непосредственно представленные в рассказе портреты иерусалимцев: безымянные горожане, не всегда адекватные, остроумные, ироничные к себе; одержимый писатель-миниатюрист; реальные медийные личности, в частности, афористичный Губерман; переодетая на новый год в дедов морозов группа «наших» велосипедистов; помимо *наших*, свои и пришлые иерусалимцы: сиделка — бывший борец то ли ушу, то ли джиу-джитсу, вяжущий крючком носки; водитель автобуса, марокканец, знающий музыку Малера; британский репатриант; репатриант-немец, мать которого в знак протеста Гитлеру приняла иудаизм; француженка-католичка, на которую так подействовала Библия, что она стала иерусалимкой — по факту и вере. Но *наших* (то есть бывших советских, русскоязычных) в *четках*, нишах памяти рассказчицы, значительно больше: «Что касается правоохранительных органов — в их коридорах можно встретить уже много наших. Причем как по эту, так и по ту сторону закона» [5: 185]. «Русские» уже заседают и в кнессете, в частности они пролоббировали закон по сохранению собак-поводырей для слепых-пенсионеров.

Иерусалим — это «царственный дервиш», «припыленный король городов», «миф сокровенный» [5: 213]. Город, «который пребудет вечно, даже

если распахать его плугом — как это уже бывало, — вечно пребудет, ибо поставлен на скале» [5: 213].

Метафора *дервиш*, мусульманская по происхождению, вполне органична для этого города, начала всех начал: и религий, и религиозных течений. Как дервиш постигает Бога в танце, веселье, так и Иерусалим — город вечного карнавала: «Если долго сидеть, то в какой-то момент начинает казаться, что ты присутствуешь на репетиции некой пьесы и придирчивый режиссер без конца гоняет то просцениуму одну и ту же массовку...» [5: 182]; «...общий карнавалый средиземноморский настрой...» [5: 189]; «Ежегодный парад в День Иерусалима всегда производит впечатление парада-алле на арене цирка» [5: 198]; «...толика безумия входит в духовную субстанцию этого места...» [5: 199]; «Дивная страна! Боже, какая страна — живи, пиши и никогда не испишешься!» [5: 203]; «Могучее кровообращение еврейской истории, связь времен, замкнутость сюжетов, круги и магические узлы судеб...» [5: 204].

Рассказ «Иерусалимцы» совершенно органично находит свое место под обложкой с заглавием «Несколько торопливых слов любви», потому что он — о любви к вечному городу: «...кроме всех других нелепых привязанностей, у меня здесь есть Иерусалим» [5:181].

Налицо еще одна особенность рубинской поэтики: по уже привычному алгоритму последние сцены многих произведений (здесь — цикл «Ручная кладь») — род апофеоза — посвящены Иерусалиму.

Завершает сборник повесть «Высокая вода венецианцев». Образ Венеции — один из главных в повествовании. Он помещен в пространство антитезы. Венеция одновременно объект любви и восхищения: «Бог трудился над этой лагуной. Он был и весел, и бодр, и тоже — полон любви, восторга, сострадания...» [5: 267], «...здесь то и дело кажется, что сердце разорвется от счастья» [5: 272] — и образ, не дающий забыть о бренности как самого города, так и человека: «Иллюзия счастья...» [5: 270], «...этот город... был так же обречен, как и она, а разница в сроках... И это предошущение их общей гибели, общей судьбы — вот что носится здесь над водой каналов. <...> все обречено... обречено, обречено» [5: 283].

Героиня, узнав о своем смертоносном диагнозе и находясь на пределе чувств, не желает расстраивать мужа, которого любит, и, чтобы побыть наедине со своим приговором, оказывается в Венеции — городе счастья и грядущей смерти, ее и города. Венеция предстает ее глазам всеми своими привычными ликами и символами: каналы, гондолы, мосты, соборы, карнавальные маски — обманки, так соответствующие ее амбивалентному настрою. Веселье, праздник, карнавал — и смертельный ужас исходят от масок. И голуби. (Теперь, когда написан роман «Белая голубка Кордовы», реконструктивный взгляд на прозу Рубиной непременно вычленил эту деталь.) Покормив голубей, героиня «так и ходила по площади, как святой Марк» [5: 273].

Голубь в новозаветном тексте — символ Духа святого, а в венецианской традиции выпущенный голубь — предвестник начала карнавальных празд-

неств (механический голубь, взлетая, рассыпает над площадью святого Марка конфетти).

Экстремальной фазой в судьбе героини объясняется ее искрометный роман с венецианским портье Антонио — роман греховный, в далекой по времени экспозиции которого лежит инцестуальная, хоть и платоническая, связь. Молодость, облик, имя любовника-портье материализуют бывшее чувство к покойному двоюродному брату Антону. Случается единственное свидание-страсть, во время которого Антонио обращается к героине: «Так кто же ты? — рассмеялся он, укладывая голову на ее плече. — Что ты за птица? О, какое дивное оперение...» [5: 296]. Эта фраза помещает сюжет повести в литературный метатекст — один смысл цепляется за другой: голубка, сидящая на руке героини, — и любовник, приклонившийся на ее плечо. Но не он голубь, она, героиня, голубка. «Ты белая, белая! — бормотал он по-итальянски» [5: 294].

Белая, птица, оперение — упомянутые внешние детали голубки. В рассказе И.Б. Зингера «Тойбеле и ее демон» героиня носит имя Тойбеле, что в переводе с идиша — голубка: «...она маленькая, светлая, с голубыми глазами...» [1: 3]. Молодой разбитной веселый помощник учителя Алхонон, подслушав раз от Тойбеле рассказанную подружкам историю любви еврейской девушки и демона, решает подшутить над Тойбеле, придя к ней ночью под видом демона. Алхонон влюбляется в нее, и Тойбеле привязывается к нему не на шутку. В том мире, где живут Тойбеле и Алхонон, или демон Хурмица, эта связь преступная и греховная, а потому становится их тайной. Взаимная любовь дарит им счастье: для Алхонона, не желающего жить по законам еврейского местечка, — это авантюрное любовное приключение, для Тойбеле — связь с потусторонним миром.

Героиня из венецианского повествования Рубиной тоже все время ощущает связь с *другим* миром: «...ее послали сюда затем, чтобы...» [5: 256], «...ее приволокли сюда... подать некий успокаивающий... знак...» [5: 267–268], «И опять ей показалось, что кто-то позаботился об этом неотвязном, бесконечно томительном свидании с покойным братом и ведет и волоком тащит ее по мучительному маршруту с известным, никаким помилованием не отменимым пунктом назначения» [5: 277]. В этом городе, «с его призраками», персонажами картин Тинторетто, Беллини — младенцами с ножками пожилых дам, с ожившими в ее сознании соплеменниками, имена которых выгравированы на мемориальной доске в гетто, обитают трагедийные, так характерные для карнавального пространства фигуры и артефакты: лифтер-арфист, официантка-Буратино, карта ее страны с точным указанием всех израильских локусов, но с несуществующим названием Палестина, и самый главный — «призрак Антоши», ее брата. Такое сгущенное пространство-перевертыш за столь короткий временной отрезок не может не создать ощущения потусторонности. Дьявол-искуситель приходит в *черной* шляпе, с *густыми* бровями, со *смуглыми* кистями рук латинянина, так похожий на любимого когда-то брата и любившего ее. И связь с искусителем не может не случиться — это буквально *несколько*

торопливых слов любви: «Она лежала рядом с этим чужим итальянским мальчиком и чувствовала к нему только ровную сильную нежность, понимая, что это чувство останется с ней до самого конца» [5: 297]. Порочная, тайная, внезапная, стихийная встреча — как природный катаклизм, как аква алта — высокая вода венецианцев, но такая необходимая для нее в этот миг жизни.

Текст под названием «Я и ты под персиковыми облаками» предшествует в сборнике рассмотренной выше повести. Последовательность (здесь) нарушена намеренно. Это «история одной любви, бесконечной любви, не требующей доказательств. ...Любови неослабной...» [5: 217] — к собаке. А завязкой этой любовной истории служит случай, очень похожий на тот, с которого начинается *торопливое любовное* свидание в повести «Высокая вода...». Собственно, здесь как бы делается экзистенциальное обобщение о жизни рубинской Кути (характерное не только для героини из «Высокой воды»): «Ее напасть, роковое, можно сказать, предназначение: всю жизнь подбирала и пристраивала бродячих псов» [5: 289]. Да и сама эта школьная кличка — Кутя — собачья, которая прилипла к ней, потому что она еще во втором классе носилась со своим щенком по школьному двору, подвывая: «К-у-утя, к-у-у-тя...» [5: 242].

«Я и ты под персиковыми облаками» — это признание в любви героини-рассказчицы к своему псу Кондрату — члену семьи, собеседнику, слушателю, родному существу, главное в котором — «красота души». Все его чувства, обиды, желания, амбиции, мужское начало, конечно, очеловечены. Но самым впечатляющим для читателя является финал этого рассказа-портрета. Конечно же, как водится у Рубиной, заключительная панорама повествования — это Иерусалим. Собака — возлюбленный друг героини — не может чувствовать иначе, чем ее хозяйка: они оба замирают на возвышенности под персиковыми облаками, глядя на вечный город. И хозяйка понимает, что придет время расставания: недолог собачий век, но верит, что их встреча состоится — уже в том, другом, так ожидаемом еврейским народом небесном Иерусалиме, который случится по пришествию Мессии, когда восстанет не только ее собака, но все безвинно загубленные, когда, наконец, спустится с небес Третий Храм.

Собачья тема для прозы писателя не маргинальная, она поднимается во многих ее текстах, помимо упомянутых выше, в таких: «Вот идет Мессия!..», «Яблоки из сада Шлицбутера», «На Верхней Масловке», «Ральф и Шурик» и др. В «Иерусалимцах» есть строки: «И только в конце пути поняла, что ехала, поставив ноги на собаку. И поразила ее мудрому смирению, этому великому терпению ради одной, ее единственной жизненной цели – оберегать хозяина» [5: 203].

Образ собаки в иудаистической мифологии, с множеством функций и коннотаций, представлен как нечистое животное. У рубинской же героини, пожившей в разных вавилоноподобных городах/странах, своя позиция, свое — демократическое — отношение к собаке (как, собственно, и к регламентированным социальным институтам, например, к религии): «На нацию нам наплевать, были бы душевные качества подходящие» [5: 217].

Заглавие сборника «Несколько торопливых слов любви» многозначно. С одной стороны, оно указывает на малые жанры прозы, представленной в сборнике, с другой — на истории о скоротечном чувстве любви, на истории о разной любви — трагической, светлой, греховной и проч., на истории о желании, но невозможности любить.

Таковы *слова* любви сборника Рубиной.

Импровизацией на эту же тему выглядят фрагменты из книги «Больно только когда смеюсь» (сборник интервью, баек, картинок по теме, анекдотов — все из писательской копилки). Рубина отвечает интервьюерам на вопросы о любви: любви как способе жить, таланте любить и быть любимым, идеальной любви, современной любви, назначении любви (любовь — инстинкт или воссоединение с Богом?), ревности, продолжительности любви, женщине — объекте любви и др. Этот текст, в отличие от жанровых повествований, содержит писательские рассуждения — жесткие, открытые, но все равно созвучные с чувствами ее рассказчиц и персонажей.

«Является ли творчество альтернативой любви?»

– О, да, да, да! <...> Это и есть своего рода любовь... Это интрига, борьба, ненависть, поражение, победа...» [7: 309], — такова музыкальная кода, звучащая как откровение о любви.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зингер И.Б.* Короткая пятница и другие рассказы. СПб.: Ретро, 2004. 319 с.
2. *Кафка Ф.* Дневники / Пер. с нем. Е.А. Кацевой. М.: АСТ, 2007. 412 с.
3. *Курганов Е.* О необходимости страха // Семиотика страха: Сб. статей / Сост. Н. Букс и Ф. Конт. М.: Европа, 2005. С. 36–43.
4. *Разумова И.А.* Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История. М.: Индрик, 2001. 376 с.
5. *Рубина Д.И.* Несколько торопливых слов любви: Новеллы. СПб.: Ретро, 2003. 301 с.
6. *Рубина Д.И.* На солнечной стороне улицы: Роман. М.: Эксмо, 2006. 432 с.
7. *Рубина Д.И.* Больно только когда смеюсь. М.: Эксмо, 2008. 334 с.
8. *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 7. 559 с.
9. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: Наука, 1974–83. Т. 10. 496 с.
10. *Шафранская Э.Ф.* Дина Рубина: продолжение чеховских традиций // Русская словесность. 2003. № 7. С. 70–72.

ԴԻՆԱ ՌՈՒԲԻՆԱ ԱՐՁԱԿ ՄԻՐՈ ՄԱՍԻՆ ՄԱՍԻՆ

Է.Ֆ. ՇԱՖՐԱՆՍԿԱՅ Ա

Մոսկովայի քաղաքային մանկավարժական համալսարան

Հոգովածը վերաբերվում է Դինա Ռուբինայի արձակյալի հավաքածուի սիրո թեմային, որը բաղկացած է պատմությունների երկուցիկներից: Առաջին հայացքից այստեղ ներկայացված յուրաքանչյուր տեքստ սիրո մասին չէ, բայց բոլորը միասին, տեղադրված են «Մի քանի շտապ բառեր սիրո» տակ, նրանք բացահայտում են սիրո թեմայի անսպասելի երեսները, երբ սերը խորհրդավոր է, ողբերգա-

կան, դավաճանական և երբ կակրքոտ ցանկություն և սիրելու ունակություն: Հեղինակը բացահայտում է Ռուբինի պատմվածքի և ունի դասական երի միջև կապը, ինչը նաև հարցեր է առջացնում շատ սիրային հարաբերություններին հասկանալի ու լեռնաբերյալ:

Հիմնաբառեր. Յիկլ «Մի քանի հապճեպ բաներ», ցիկլ «Ձեռքի ու դերեռ», Երևուստի, Հոլոքոստ, Ֆրանց Կաֆկա, սիրո թեման, շուն:

DINA RUBINA: PROSE ABOUT LOVE

E.F. SHAFRANSKAYA

Moscow City Pedagogical University

The article deals with the theme of love in the Dina Rubina collection of prose, which consists of two cycles of stories. At first glance, not every text presented here is about love, but all together, placed under the title “A Few Hasty Words of Love”, they reveal unexpected facets of the love theme, when love is mystical, tragic, treacherous, and when there is a passionate desire and no ability to love. The author discovers the connection between the Rubin narrative and the Russian classics, which also raises questions about the incomprehensibility of many love relationships.

Key words: cycle “A Few Hasty Words of Love”, cycle “Hand Luggage”, Jerusalem, Holocaust, Franz Kafka, theme of love, dog.

Информация о статье: статья поступила в редакцию 11 мая 2018 г., подписана к печати в № 1 (112) 2018 27.12.2019.