

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ВОЛГОГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»**

На правах рукописи



Пога Дарья Сергеевна

**СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ КАК СПОСОБ ВЫРАЖЕНИЯ
АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОВЕСТЯХ В. ТОКАРЕВОЙ
1990-х–2000-х ГОДОВ**

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент С.В. Перевалова.

Волгоград – 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Автор и герои в повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо».....	14
§1. «Система персонажей» и «авторская позиция» как литературоведческие понятия.....	14
§2. Образ центрального персонажа и способы его создания в повести «Всё нормально, всё хорошо».....	23
§3. Второстепенные персонажи в повести «Всё нормально, всё хорошо» и их роль в раскрытии авторского замысла.....	41
§4. Значение эпизодических персонажей в художественном мире произведения	48
Глава II. «Одна из многих»: смысл названия повести В. Токаревой.....	55
§1. Заглавие как «первое авторское слово» в произведении	55
§2. Эволюция характера главной героини повести «Одна из многих».....	70
§3. Второстепенные и эпизодические персонажи в «окружении» и «кругозоре» главной героини.....	86
Глава III. Особенности взаимосвязи «автор – герой» в повести «Мои враги».....	101
§1. Автобиографическая основа в образе повествовательницы	101
§2. Контекстуальные параллели в повествовательной структуре повести....	116
§3. «Мои враги» и «враги во мне» в системе персонажей произведения.....	125
Глава IV. Соотнесённость ценностных ориентаций автора и персонажей в повести «Дерево на крыше»	134
§1. Имя как средство создания образа главной героини в повести «Дерево на крыше»	134
§2. «Любовный треугольник» в системе персонажей произведения.....	148
§3. Характеры персонажей в аспекте «память жанра».....	156
Заключение.....	165
Использованная литература.....	170

Введение

Актуальность исследования. Творческая индивидуальность В. С. Токаревой на протяжении нескольких десятилетий минувшего века и в начале нового тысячелетия неизменно привлекает читателей и исследователей умением уловить и достоверно воспроизвести в своих произведениях «болевы́е точки» современности, избегая чёрно-белого видения мира и назидательного тона. Опубликовав в 1964 году первый рассказ «День без вранья» с одобрительным напутственным словом К. М. Симонова, В. С. Токарева постоянно поддерживает интерес к своей «густонаселённой» прозе с разветвлённой системой персонажей, воплощающих «ритмы» времени и помогающих выявить устойчивые духовно-нравственные ориентиры автора.

Значимость данной работы объясняется тем, что в современном образовательном пространстве внимание к системе персонажей в художественном произведении, издавна укоренившееся в литературоведческом анализе, включается в русло исследований иерархически организованных систем, подтверждая: «Системность – один из главных принципов интеграции научного знания»¹. Более того, читатель, «интуитивно отличая "главных" <...> персонажей от второстепенных и <...> только названных (эпизодических. – *Д. С. Пога*)» (Н. Д. Тamarченко), невольно солидаризируется с выводом современных учёных: «Для большинства наук, в том числе и гуманитарных, является традиционным деление на макро-, микро- и средний уровень в зависимости от масштаба и специфики предмета исследования»².

Актуальность данной работы подтверждает и то, что от нас всё дальше уходит время, когда, несмотря на утверждение: «Литературоведение

¹ Каган М.С. Философия культуры: учебное пособие для вузов / М.С. Каган. М.: Юрайт, 2025. С. 64.

² Розанов Ф.И. Основы теории систем: учебное пособие для студентов всех направлений подготовки / Ф.И. Розанов. Ульяновск: УлГТУ, 2024. С.67.

исследует проблему автора в аспекте авторской позиции»³, – главным «инструментом» литературоведческого анализа был «идеологический код».

Изучаемый период творческого пути В. С. Токаревой представляет особенный интерес, поскольку на «поверхности дневной жизни» (А. Т. Твардовский) обнаруживаются разьединённые с начала 1920-х годов «ветви» отечественной словесности – «"советская", или "официальная", и "неофициальная", "андеграунд", а также зарубежье» (В. А. Зайцев, А. П. Герасименко) и латентно существовавшие религиозные ценности, которые в условиях идеологизации жизни общества не включались в понятия «искусство и культура». Кроме того, отмеченный период характеризуется процессами творческого самоопределения художников, получивших право свободно выбирать и вырабатывать принципы мировидения, принятия или отрицания новых культурных тенденций, равнения на традиции предшествующего развития или отталкивания от них.

На протяжении всей творческой деятельности В. С. Токарева сохраняет приверженность реалистическому направлению, «дозируя» воздействие «игровой» поэтики постмодернизма, используя в своей прозе лишь отдельные её приёмы. По всей видимости, она разделяет мнение современных учёных, утверждающих, что сегодня реализм приобретает новые качества в сравнении со своим «классическим» образцом, становясь «онтологическим, исследующим не только социальные процессы, а саму природу бытия» (В. Новиков). Это становится особенно очевидным в 1990-е, после отмены цензуры, определявшей бытование отечественной культуры в советский период истории. В эти годы начинается новый, самый значительный период и в творчестве В. С. Токаревой, отмеченный публикацией ряда ярких рассказов и повестей, вызвавших всплеск читательского интереса и «издательский бум Токаревой», знакомой читателям

³ Роднянская И.Б. Автор // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 9: А–Я. Стб. 30.

и в качестве автора сценариев к любимым не одним поколением зрителей фильмов. Некоторые из созданных ею в 1990–2000-е годы произведений, в которых приёмы киноизображения, «врастая в содержательный слой» (И. А. Мартыанова), становятся неотъемлемым качеством художественной прозы, тоже были экранизированы отечественными режиссёрами (напр.: «Ты есть» (1993) – реж. В. Макеранец; «Своя правда» (2008) – реж. Н. Родионова, А. Селиванов; «Лавина» (2001) – реж. Иван Соловов (младший); «Террор любовью» (2009) – реж. Р. Просвирин), что привело к её «лидерству и на книжных полках» (И. М. Попова).

В последние десятилетия интерес к художественному творчеству В. С. Токаревой проявляют учёные, исследующие языковые особенности её прозы, интеллектуальное и эмоциональное воздействие которой усиливает сочетание способов реалистического изображения действительности с элементами «целтонного письма» и приёмами «языковой игры», свойственными постмодернистским текстам. Об этом свидетельствуют кандидатские диссертации ряда исследователей: Н. М. Калашникова «Афористичность как черта идиостиля В. Токаревой» (Ростов-на-Дону, 2004); И. В. Ковтуненко «Текстообразующая функция русских и французских сочинительных союзов в сложном синтаксическом целом: на материале прозы В. Токаревой и Ф. Саган» (Ростов-на-Дону, 2009); Л. В. Русинова «Концепт любовь в современной женской прозе» (Москва, 2012); Ю. Н. Киреева «Идиостилевые доминанты в текстовом пространстве В. Токаревой» (Белгород, 2016). Литературоведы также отмечают своеобразие стиля художественной прозы В. Токаревой, «неповторимого, индивидуального, пронизанного иронией, юмором, теплотой и участием к своим героям, вызывающего иллюзию действительной жизни»⁴. Нередко встречавшиеся в прошлом представления о рассказах и повестях В. Токаревой как о «лёгком чтиве» сменяются осознанием многослойности её

⁴ Серафимова В.Д. История русской литературы XX – XXI веков: учебное пособие / В.Д. Серафимова. М.: ИНФРА-М, 2023. С. 517.

произведений, на поверхности которых находится изображение житейских проблем, а в глубине – многогранный художественный мир, обладающий значительным этическим потенциалом, основанным на традициях русской классики с её неослабевающим вниманием к вечным духовно-нравственным ценностям.

Однако вопрос об особенностях этого мира остаётся нерешённым. В немалой степени это объясняется неуклонным стремлением писательницы, избегающей своей «прямой речи» в художественных произведениях, руководствоваться чеховским принципом «нейтрализации категоричности» (Ю. В. Манн) в оценках изображаемых характеров и обстоятельств. Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий и Е. Е. Пастухова называют В. С. Токареву представительницей «женской» прозы со всеми присущими ей свойствами: автор-женщина выдвигает в центр произведения женскую судьбу, определяющую всю проблематику произведений. Кстати, сама В. Токарева признаёт свою принадлежность к «женской» прозе с её спецификой: эта проза «нечто совсем другое, чем мужская» (В. С. Токарева); В. Д. Черняк, М. А. Черняк и С. И. Тимина относят художественные произведения В. С. Токаревой к «беллетристике», Р. В. Вейли – к «утешительной дамской прозе», С. И. Чупринин – к «сентиментальной литературе», Е. Г. Кошкарёва – к «народной прозе» семейно-бытового «уклада»; Л. В. Пирогов настаивает на включении творчества автора в «постмодернистские рамки».

Должно быть, поэтому до настоящего времени нет обстоятельных литературоведческих исследований творческой индивидуальности В. С. Токаревой. Общая характеристика её художественной прозы представлена в отдельных статьях биографических словарей (Русские писатели 20 века / под ред. П. А. Николаева. М., 2000; Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги / под ред. Н. Н. Скатова. М., 2005). Особенности творческой судьбы В. С. Токаревой находят отражение в учебных пособиях для студентов-филологов высших учебных заведений (Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой

работы / под ред. С. И. Тиминой. М., 2002; Русская проза конца XX века / под ред. Г. Л. Нефагиной. Минск, 2003; Современная русская литература / под ред. М. А. Черняк. Санкт-Петербург, 2008; История русской литературы XX – XXI веков / под ред. В. Д. Серафимовой. Москва, 2021; Гордович К. А. Современная русская литература: курс лекций. Санкт-Петербург, 2007).

Словари-справочники также содержат материалы, затрагивающие творчество В. С. Токаревой, например: Массовая литература в понятиях и терминах / под ред. В. Д. Черняк, М. А. Черняк. М., 2016; Чупринин Сергей. Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М., 2009 (автор анализирует феномен Токаревой как «русской Франсуазы Саган»); 60 современных российских писателей: краткий справочник / под ред. М. Я. Визель и Н. Е. Кочетковой. М., 2012 (здесь В. С. Токарева причисляется к «живым классикам»).

Работы литературоведов и отзывы критиков выявляют широкий спектр мнений по поводу своеобразия творческой манеры В. С. Токаревой. Несмотря на неоднозначность высказанных специалистами оценок, все авторы единодушны в признании значимости произведений, созданных писательницей за шестьдесят лет. Это отмечено и высшими органами государственной власти нашей страны. В 1987 году В. С. Токарева была награждена орденом «Знак Почёта» за особые заслуги в области советской литературы, в 2023 году стала лауреатом Всероссийской литературной премии имени Александра Чаковского «Гипертекст» в номинации «За вклад в литературный процесс», в 2024 году Указом Президента Российской Федерации В. В. Путина от 13 июня 2024 года № 486 она удостоена ордена «За заслуги в культуре и искусстве».

Однако «автор и формы его выраженности» (М. М. Бахтин) в прозе В. С. Токаревой до настоящего времени не были предметом самостоятельного исследования. Между тем именно позиция автора-современника как личности «сплошь ответственной» (М. М. Бахтин), неуклонно ориентирующейся на традиционные российские ценности, и обеспечивает

внимание к творчеству писательницы и общественное признание её заслуг. В нашем исследовании предпринимается попытка изучения системы персонажей, включённых в развитие сюжетных линий, как «наиболее крупной единицы» (В. Е. Хализев) в мире произведения, позволяющей выявить авторскую позицию в повестях В. С. Токаревой 1990–2000-х годов.

Основополагающим для диссертационной работы является теоретическое определение Н. Д. Тamarченко, подчёркивающего: система персонажей, включающая в себя персонажей главных, второстепенных и эпизодических, неразрывно связана с позицией автора, с «авторским представлением о человеке и его взаимоотношениях с природой, обществом, историей, а также о типах человека»⁵.

В качестве **объекта** диссертационного исследования выступает творческая индивидуальность В. С. Токаревой.

Предметом изучения в исследовании являются особенности системы персонажей как способ выражения авторской позиции в повестях В.С. Токаревой 1990–2000-х годов.

Материалом исследования послужили сборники повестей, рассказов и очерков В. С. Токаревой, опубликованные в последней трети XX – начале XXI века: «Всё нормально, всё хорошо» (1995); «Одна из многих» (2007); «Мои враги» (2007); «Дерево на крыше» (2009); «Между прочим» (2023), а также интервью и беседы писательницы с читателями и зрителями.

Цель работы – охарактеризовать особенности дифференциации, взаимосвязи и функционирования всех составляющих в системе персонажей как способе выражения авторской позиции в повестях В. С. Токаревой 1990–2000-х годов.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

⁵ Тamarченко Н.Д. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Н.Д. Тamarченко. М.: Изд-во Кулагиной - Intrada, 2008. С. 230.

- 1) выявить принципы дифференциации персонажей в художественном мире повестей В. С. Токаревой 1990–2000-х годов;
- 2) определить формы авторского присутствия в образной сфере повестей В. С. Токаревой указанного периода;
- 3) охарактеризовать особенности взаимосвязи «автор – герой» в повестях В. С. Токаревой 1990-х–2000-х годов;
- 4) установить степень соответствия ценностных ориентиров автора и персонажей в повестях В. С. Токаревой изучаемого периода.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют:

– теоретические труды, в которых рассматривается содержание понятий «система персонажей» и «авторская позиция» в художественном произведении (М. М. Бахтин, А. М. Буланов, А. Б. Есин, Б. О. Корман, С. А. Мартьянова, Л. А. Мешкова, Н. Д. Тamarченко, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец и др.);

– научные исследования, посвящённые изучению основных направлений и течений в современной русской литературе (П. В. Басинский, А. П. Герасименко, В. А. Зайцев, Т. Г. Кучина, Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, Е. В. Любезная, И. А. Мартьянова, В. И. Новиков, И. М. Попова, С. И. Тимина, М. А. Черняк и др.);

– литературоведческие работы, анализирующие особенности проблематики и поэтики прозы В. Токаревой (Ю. А. Букина, О. А. Гаврилина, Ф. Р. Муртазаева, М. В. Селеменова, В. Д. Серафимова, Н. Н. Тертычная, О. В. Шестых и др.).

В диссертации использовались историко-функциональный, структурно-семиотический и системный **методы** литературоведческого анализа.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые предпринята попытка комплексного изучения содержания, взаимосвязей и особенностей функционирования всех компонентов системы персонажей как способ выражения позиции автора в повестях В. С. Токаревой 1990–2000-х годов.

Теоретическая значимость результатов исследования состоит в уточнении понятий «система персонажей» и «авторская позиция» в произведениях русской прозы 1990–2000-х годов, характеризующейся сочетанием традиций реалистического письма с отдельными приёмами постмодернистской поэтики.

Практическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут быть использованы в вузовском курсе истории русской литературы, в спецкурсах, посвящённых изучению современного литературного процесса, а также при создании элективных курсов для средних школ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Творческая деятельность В. С. Токаревой, избегающей открытого выражения авторского отношения к характерам и конфликтам в произведениях, реалистически достоверно изображающих окружающую действительность и человека в ней, диктует необходимость изучения системы персонажей как главной составляющей художественного мира её прозы, помогающей понять нравственные координаты художника и глубину его замысла. В. С. Токарева, называющая «тоску по идеалу», определяемому высшими достижениями культуры нашего народа, главным творческим импульсом, в повести «Всё нормально, всё хорошо» (1995) вопреки традиционной иерархичности в образной системе связывает идеал не с центральными, а с эпизодическими персонажами. Это супружеская пара Поповых, патриотически настроенных русских интеллигентов конца XIX – начала XX века, внёсших значительный вклад в науку, образование и промышленность нашего Отечества. В судьбах этих героев, контраст с которыми превращает центральные образы Бочаровых, московских современников «перестройки», в «антигероев» (для них «хорошо» то, что способствует активному «врастанию» в общество массового потребления), автору видится «норма» человеческого общежития, способная помочь

преодолению кризисного состояния общества и препятствовать нивелированию традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

2. В начале 2000-х годов В.С. Токарева обращает свой взгляд на «поколение миллениума» (поколение «некст»). В отличие от предыдущего, нередко грезившего «Россией, которую мы потеряли» или «американской мечтой», оно характеризуется не только «стремлением развивать свою личность, <...> попробовав забраться на Килиманджаро», но и «чувством домашней оседлости» (Д. С. Лихачёв). В повести «Одна из многих» (2007) В. С. Токарева, сохраняя «компонентный состав» системы персонажей из повести «Всё нормально, всё хорошо», резко смещает смысловые акценты, едва ли не впервые делая главной героиней своего произведения девушку из русской глубинки. Это девятнадцатилетняя Анжела, уроженка исконно казачьей песенной станицы на азовских землях, обладающая природным музыкальным даром. В повести её образ является «автопсихологическим» (Л. Я. Гинзбург), раскрывающим представления автора о нравственных константах бытия, что остаются неизменными при смене поколений и социально-политического строя, и связывающим их сохранение и укрепление с народной средой, с теми, которых «много» (В. С. Токарева).

3. В отличие от предыдущих произведений повесть «Мои враги» (2007) характеризуется изложением событий от первого лица, предельно сокращающего дистанцию между автором и главной героиней – повествовательницей, в образе которой сильно автобиографическое начало, «пунктирно» намеченное в образе Киры Сергеевны, редактора киностудии, бескорыстной помощницы Анжелы из повести «Одна из многих». Вместе с тем заглавие «Мои враги», представленное притяжательным местоимением и существительным, взятыми во множественном числе, исключает акцент на субъекте повествования, предполагая множественность точек зрения на происходящее в сюжете произведения. «Колебания местоимённых форм» (Н. А. Кожевникова) – «я», «мои», «меня», «наших», «нами», «нас» – в повествовательной структуре повести выявляют позицию автора,

утверждающего значимость христианского смирения, покаяния и прощения, в современном мире помогающих самой повествовательнице, «по капле выдавливающей из себя» грех гордыни, и читателям осознать: нередко «враги» во внешнем окружении на самом деле являются «врагами», которые находятся внутри нас.

4. Система персонажей в повести «Дерево на крыше» (2009) характеризует философско-этический идеал современной личности, «крупным планом» представленный В. Токаревой в образе главной героини – русской актрисе «второго плана», исполнившей в течение второй половины минувшего века более пятисот запоминающихся женских ролей в театре и кино, среди которых нет ни одной отрицательной. Усиление христианских мотивов в повестях В. Токаревой, бегло обозначенных в связи с образом «свободолюбивой» божьей коровки, предпочитающей жизнь на небе, полную тревог о «детках», комфортному и безопасному существованию при негаснущем электрическом «солнце» в гостиничном номере Боcharова (повесть «Всё нормально, всё хорошо»), обнаруживаемых в именах и поступках персонажей (повесть «Одна из многих») и обретении повествовательницей смиренного взгляда на мир (повесть «Мои враги»), получает отчётливое воплощение в национальном характере главной героини повести «Дерево на крыше». Образ Веры устраняет разрыв современности с христианским прошлым нашего Отечества. Авторскую позицию здесь проясняют жанровые традиции древнерусской агиографии и реалистической классики XIX–XX столетий с её социально-психологическими произведениями о «герое времени».

Достоверность результатов исследования обеспечивается достаточным объемом выбранного для изучения материала, современными методами исследования, которые соответствуют цели работы и поставленным задачам. Сформулированные в тексте диссертации научные положения и выводы основаны на глубоком анализе литературного материала.

Апробация результатов и внедрение результатов исследования осуществлялись через участие в следующих международных научно-практических конференциях: «IX Международная заочная научная конференция «Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре» (Волгоград, 2017); «Русская литература в меняющемся мире 2022» (Армения, Ереван, 2022, 2023); «Классика и современность в изящной словесности XIX–XXI столетий» (Беларусь, Брест, 2023); «Горьковские чтения» (Нижний Новгород, 2024); «Русский язык, литература, культура: от прошлого к настоящему» (Турция, Эскишехир, 2024, 2025); во всероссийской конференции «Изучение региональной литературы в историко-культурном и методическом аспектах» (Волгоград, 2022); в региональных конференциях: «XX региональная конференция молодых исследователей Волгоградской области» (Волгоград, 2017); «XXVII региональная конференция молодых ученых и исследователей Волгоградской области» (Волгоград, 2022).

По теме исследования опубликовано 9 научных работ, в том числе 4 статьи – в изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ. Общий объем опубликованных работ составил 3,5 п.л.

Объём и структура работы. Диссертация (общий объём – 200 с.) состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы (282 наименования).

Глава I. Автор и герои в повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо»

При изучении художественной прозы Виктории Токаревой, где, как правило, отсутствует открытое «звучание» авторского голоса, особое значение приобретает рассмотрение системы персонажей, помогающих сделать отчётливой позицию автора, его ценностные установки.

§1 «Система персонажей» и «авторская позиция» как литературоведческие понятия

В рассказах и повестях Токаревой изучаемого периода, как и в произведениях других художников реалистического направления в современной русской прозе, мир произведения хранит «постоянные и повсеместные следы творческой личности» [Прозоров 1999: 9] его организатора. При этом, «будучи источником единства эстетической реальности, инстанцией, ответственной за целостный смысл художественного высказывания, автор отстранён, с одной стороны, от писателя как исторического и частного лица, с другой – от различных «изображающих субъектов» внутри произведения (образ автора, повествователь, рассказчик)» [Николукин 2001: 18].

В художественном мире прозы писательницы именно система персонажей, вовлечённых в сюжет, становится главным «индикатором» присутствия в произведении автора, «вненаходимого» (М. М. Бахтин), но не безразличного к изображаемому. Теоретики и практики постмодернизма, хоть и ссылаются на работы М. М. Бахтина, «отказывавшегося трактовать события культуры вне ситуации диалога» автора с героем, «признают единственную «магическую категорию» – «текстуальность» [Зверев 1996: 227], игнорируя такие «мнимости», как «автор», «персонаж» и «система».

Дискуссионность постмодернистских представлений о «десакрализации» и «смерти автора» (Р. Барт), в нашей стране получивших распространение в 1990-е годы, значительно обостряет внимание к проблеме взаимосвязи «автор – герой», которая и прежде не уходила из поля зрения

исследователей. «Всякий анализ литературного произведения в конечном счёте сводится к уяснению его идейно-художественного смысла», путь к постижению которого – «путь <...> выявления авторской позиции», то есть «наиболее ясно выраженного субъективного отношения автора к изображаемому». Оно определяется «мировоззренческим отношением художника к наличной действительности в её социальных, политических, нравственных конфликтах» [Буланов 1989: 4]. Не углубляясь в историю изучения данного вопроса, стоит отметить вклад учёных минувшего столетия в рассмотрение его различных аспектов.

В новом тысячелетии не утрачивают актуальности научные труды М. М. Бахтина, который утверждал: художественным произведением «управляют <...> закономерность героя и закономерность автора» [Бахтин 1986: 182], содержательная и формальная закономерности. Исследовательница наших дней этот вывод формулирует следующим образом: «Автор и персонаж соотносятся между собой наподобие подлежащего и сказуемого, как бытие-в-себе и раскрывающая его ипостась» [Мартыанова 2014: 29].

Сохраняет свою значимость и понимание «автора как носителя концепции всего произведения», опосредованного субъектными или внесубъектными формами, их выбором и сочетанием» [Корман 1971: 200], выдвинутое Б. О. Корманом. Дополняет его наблюдения А. М. Буланов, утверждая, что «повествование есть главная форма присутствия автора» [Буланов 1989: 23] и прослеживая диалектику субъектно-объектных связей в авторском образе. В новом тысячелетии не подвергается сомнению и то, что раскрытие авторской позиции предполагает изучение «композиционной, пространственно-временной и жанрово-стилистической структуры художественного произведения» [Перевалова 1997: 237].

Исследователи XXI века подтверждают: персонаж «предстает как воплощение писательской концепции, идеи», то есть «как нечто целое в рамках иной, более широкой, собственно художественной целостности,

зависит от этой целостности, <...> по воле автора ей служит» [Хализев 2004: 192]. Но только соприкоснувшись с «персонажной сферой, читатель получает возможность постижения духовного мира самого автора, чьё мировоззрение «подсвечивает» каждый элемент художественного мира произведения» [Гурина 2014: 13].

В наши дни теоретические выводы исследователей XX века помогают прояснить содержание фундаментальных литературоведческих понятий «автор» и «авторская позиция».

С. И. Кормилову принадлежит наблюдение: «авторская позиция» – понятие, звучащее несколько «механистично: будто автор стоит и смотрит со стороны на то, что сам изобразил» [Кормилов 1999: 35]. Причём, даже при наличии прямых идейно-эмоциональных оценок «характеров людей, событий, идейных, философских и нравственных проблем, поставленных в литературном произведении», само понятие «позиция автора всегда шире подобных суждений» [Красовский, Леденёв 1998: 6]. Это вполне объяснимо: «художественная идея в творческом процессе растёт вместе со всем произведением. От стадии замысла она может изменяться» [Кормилов 1999: 33].

Именно такое понимание «авторской позиции» исключает её «механистичность». В данной диссертации авторская позиция рассматривается как «материализованное осуществление смысла, обобщающая художественная мысль, сознательно проявляющаяся в выборе темы, предмета описания, героев, угла зрения на них, в оценке – в той или иной форме – характеров и обстоятельств» [Мешкова 1988: 6]. Важнейшим способом «реализации авторской позиции в художественном произведении» (А. М. Буланов) является система персонажей, каждый из которых, выполняя свою роль, «проходит через этическую призму» [Гинзбург 1979: 131].

Не исключено, что «механистичность», подмеченная С. И. Кормиловым в случае с определением «авторская позиция», обусловлена связью этого понятия именно с «*системой персонажей*». Дело в том, что история

формирования научной категории «система» в последние десятилетия приобретает всё большую глубину и всеохватность. Системный подход как основа общей теории систем доказал свою продуктивность и в литературоведении, где его основными характеристиками признаются: «целостность; <...> структурность; <...> взаимозависимость; <...> иерархичность, означающая, что каждый компонент системы – тоже система, а исследуемая система – часть другой, более широкой системы» [Сухих 2012: 301].

Несмотря на то, что до настоящего времени не выработано универсального определения «системы», учёными установлены основные системообразующие принципы, во многом и сегодня совпадающие с вышеназванными и теми, что отмечены в «Философском энциклопедическом словаре» (1983). С середины XX века «система – одно из ключевых философско-методологических и специально-научных понятий», которое в науках не только гуманитарного, но и естественно-научного профиля обозначает «целостность, единство» в совокупности с «иерархичностью, многоуровневостью, структурностью» [Философский энциклопедический словарь 1983: 610].

С этой точки зрения систему представляет собой каждое художественное произведение, что отражают работы талантливых литературоведов минувшего и нынешнего столетий. «Произведение, рассматриваемое не целостно, а односторонне, частично, не обнаружит тем самым своей системности – закономерного единства всех своих сторон, частей, элементов» [Поспелов 1983: 139], – писал Г. Н. Поспелов в статье «Целостно-системное понимание литературных произведений» (1983). «Литературоведу – как учёному – не остается ничего иного, как анализировать объективную данность текста в качестве системы, направляя по этому пути своё познание на интерсубъективную заданность произведения в качестве целостности, открывающейся ему лишь в субъективной данности

его эстетического переживания» [Тюпа 2024: 177], – делится своими мыслями наш современник.

Новое тысячелетие, отмеченное широким применением системного подхода в различных научных областях, привело к появлению и закреплению понятий «синергетика» (это «междисциплинарное направление научных исследований, в рамках которого изучаются общие закономерности процессов <...> самоорганизации и самопроизвольной дезорганизации <...> в открытых нелинейных системах физической, химической, экологической, социальной и другой природы» [Философский энциклопедический словарь 2004: 724]), и «синергетическая система», отсутствующих в «Философском энциклопедическом словаре» 1983-го года.

В этом плане для литературоведения особое значение имеет то, что Ю. М. Лотман (1922–1993), в своих первых работах в центр внимания выдвигавший понятие «структура» – «Структура художественного текста» (1970) – «уже в самом конце жизни буквально увлёкся идеями синергетики, так как весьма серьезно обдумывал роль случайных факторов в творческом процессе и в истории культуры. По существу, он сформулировал принципы, аналогичные синергетическим, в рамках семиотического искусствознания и культурологии» [Невелева, Апухтина 2008: 106].

Сегодня учёные указывают на «повсеместное распространение идей системных исследований, системного подхода и общей теории систем» [Керимов 2004: 654]. Развитие этой теории связано с именем австрийского учёного Людвиг фон Берталанфи (1901–1972), «стремившегося объединить науки, развить <...> «обобщающий слух», преодолевающий «глухоту специализации» [Садовский 2004: 23]. Не случайно в современных теоретических трудах рекомендуется рассматривать и художественное произведение как «систему систем», поскольку его сложная иерархическая организация «состоит из элементов, каждый из которых, в свою очередь, тоже представляет собой систему (сюжет, жанровая структура, композиция,

литературный герой и т. п., вплоть до мельчайшего отдельного элемента – слова, тоже внутри себя структурированного)» [Сухих 2012: 302].

Однако до настоящего времени «научный статус синергетики как самостоятельной дисциплины, изучающей общие закономерности явлений и процессов в сложных неравновесных системах на основе присущих им принципов самоорганизации, <...> является спорным» [Розанов 2024: 211]. Подчеркнув единство мира и возможность взаимодействия гуманитарных и естественных наук, синергетика с её «базовым принципом <...> – порядок через хаос» [Жаравина 2023: 141] не помогла «упорядочить» множество «различных определений этого понятия»: «более тридцати из них проанализированы В. Н. Садовским» [Уёмов 2004: 38].

Такая ситуация складывается потому, что значительная часть исследователей, осознавая своеобразие каждой области научного знания, «обязательно вводит в определение системы некоторый интегральный признак и отказывается признавать систему в любой совокупности элементов, просто находящихся в отношениях» [Агошкова, Ахлибининский 1998: 174]. С известной долей допущения можно представить «авторскую позицию» как тот интегральный признак системы «переменных», то есть «персонажей произведения», что характеризует науку о литературе как «суверенную» область знания.

Кроме того, применение «основных физических законов некоторой материальной системы и строгое, точное задание её начальных условий в определенный момент времени позволяют полностью и исчерпывающе описать (теоретически репрезентировать) все изменения этой системы, включая её прошлое и будущее» [Ратников 2012: 6]. Однако то, что касается «применения методологии синергетики в гуманитарных науках», представляющих массу разнообразных систем, то здесь «успешных попыток пока крайне мало» [Розанов 2024: 211].

Специфику литературоведческих определений «системы персонажей» и «авторской позиции» подчёркивают учёные XXI века, представляя

различные, но во многом совпадающие варианты. О. И. Федотов, обосновывая разделение персонажей по отношению к конфликту и основному действию на «главных (заглавных), второстепенных, эпизодических и внесценических», отмечает: в «системе положительных и отрицательных персонажей, в их расстановке автор так или иначе воплощает свою концепцию личности» [Федотов 2003: 115].

Г. Г. Хазагеров и И. Б. Лобанов тоже подчёркивают значимость системы персонажей, называемую ими «персоносферой», где «в зависимости от роли, которую персонажи играют в событиях, их принято разделять на первостепенных (главных), второстепенных и эпизодических» [Хазагеров, Лобанов 2009: 90]. Н. Л. Вершинина, обращаясь к системе персонажей, с учётом их роли в произведении выявляет персонажей «главных (первого плана), побочных (второго плана) и эпизодических» [Вершинина 2015: 28].

Продолжая мысль Л. В. Чернец о том, что «основу предметного мира эпических и драматических произведений обычно составляют система персонажей и сюжет» [Чернец 2024: 172], А. Б. Есин в системе персонажей предлагает различать главных, находящихся в центре сюжета, обладающих самостоятельными характерами и непосредственно связанных со всеми уровнями содержания произведения, второстепенных, активно участвующих в сюжете, но несущих на себе меньшую сюжетную нагрузку, способствуя раскрытию образов главных героев, и эпизодических, находящихся на периферии авторского внимания, но дающих «в нужный момент толчок сюжетному действию или же оттеняющих те или иные черты персонажей главных и второстепенных» [Есин 2023: 155].

Таким образом, в последние десятилетия отечественные литературоведы уделяют пристальное внимание понятиям «система персонажей» и «авторская позиция», уточняя их содержание на материале и русской классики, и современной литературы, поскольку новые тенденции в литературном развитии вновь и вновь «диктуют возвращение к изучению системы персонажей» [Мартьянова 2014: 10].

В этом процессе принимают участие авторы кандидатских исследований. Так, С. Н. Зотов в кандидатской диссертации «Система персонажей в романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (Москва, 1988), определяет «систему персонажей» как «один из аспектов художественной формы литературного произведения, художественное единство, в котором персонажи объединены взаимными симпатиями и антипатиями, совпадением идейных устремлений и антагонизмом, родственными связями, любовными и дружескими привязанностями; они вступают во взаимоотношения и соотносятся друг с другом, и эта их соотнесённость в сюжете служит одним из выражений – иногда важнейшим – идейного содержания произведения, которое воплощено посредством сопряжения групп и отдельных персонажей в определённом отношении к миру автора и объективной действительности» [Зотов 1988: 15].

О. В. Викторович в кандидатской диссертации «Становление системы персонажей романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" в творческой истории произведения» (Коломна, 1999) утверждает: изучение системы персонажей помогает «наиболее полно уяснить характер авторского представления об обществе, человеке, истории и т.п., позволяя воссоздать модель мира конкретного писателя и выявить модель взаимоотношений с этим миром героев произведения» [Викторович 1999: 7].

В. В. Гуськов в кандидатской диссертации «Система персонажей исторической эпопеи А. И. Солженицына "Красное колесо" как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора» (Владивосток, 2006), беря во внимание творческую задачу художника, его концепцию личности и жанровое своеобразие произведения, в типологии героев выявляет персонажей, условно называемых функциональными и концептуальными.

Е. С. Савенкова в кандидатском исследовании «Система второстепенных персонажей романа Ф. М. Достоевского "Идиот" в контексте литературной традиции (Нижний Новгород, 2006) доказывает: с помощью

«системы героев первого плана автор опосредованно проводит мысль о неправомерности отождествления человека с Богом» [Савенкова 2006: 14], а собственно авторское отношение к образу Мышкина выявляют персонажи-«резонёры».

Понятие «система персонажей» в центре кандидатской диссертации К. В. Луценко «Система персонажей в русском символистском романе» (Ростов-на-Дону, 2014). Обнаруживаемое здесь сходство системы персонажей в романном творчестве Сологуба, Мережковского и Белого указывает на близость эстетических позиций этих авторов-символистов: они создают «комплексный сюжет произведений, выявляющий особенности тематики, поэтики и литературной позиции писателей» [Луценко 2014: 7].

Стоит обратить внимание и на кандидатскую диссертацию Л. А. Сабировой «Авторская позиция в прозе Л. Н. Лунца» (Екатеринбург, 2015), где на основе исследования системы субъектных форм в произведениях одного из «возвращённых» художников автор определяет специфику его художественного мышления.

В кандидатской диссертации С. Н. Абдуллаевой «Особенности жанрово-стилевой репрезентации авторской позиции в романе В. Гроссмана "Жизнь и судьба"» (Махачкала, 2022) проводится комплексный анализ проблематики, системы образов, жанровой специфики, изобразительно-выразительных средств в указанном произведении и доказывается, что каждый из этих компонентов служит средством выражения позиции писателя-гуманиста.

Что касается художественной прозы Токаревой, то в данном диссертационном исследовании впервые предпринимается попытка изучения системы персонажей как способа выражения авторской позиции в повестях писательницы 1990-х–2000-х годов. В основе работы – теоретическое определение Н. Д. Тмарченко, представленное на стр. 11 данного исследования: оно чётко и обстоятельно обозначает взаимосвязь «системы персонажей» и «авторской позиции» в произведении. Поскольку понятия

«персонаж» и «авторская позиция» неразрывно связаны с категориями «автор» и «художественный мир произведения», стоит упомянуть важные для исследования кандидатские диссертации: М. А. Вершинина «Автор и герой в прозе В. С. Макаина 1990-2000-х годов» (Волгоград, 2011) и Н. Е. Гурина «Художественный мир прозы И. Н. Полянской» (Волгоград, 2014), где разработаны научные подходы к анализу взаимосвязи «автор – герой» в разножанровых произведениях современной русской прозы.

§2. Образ центрального персонажа и способы его создания в повести «Всё нормально, всё хорошо»

В первой половине 1990-х годов система персонажей в прозе В. Токаревой, по-видимому, отражает стремление автора определить, с кем можно связать надежду на будущее страны в период крушения старого мира с его законами и устоявшимися моральными нормами. Будто избегая упреков в том, что она, по мнению ряда критиков, нередко «клонировает» своих персонажей» [Иванова 2003: 173], и в то же время, уходя от обвинений в феминизме, писательница в центр выдвигает представителей сильного пола. Она создаёт образы мужчин активного возраста, что в немалой степени соответствует сосредоточенности наших современников на деятельности «младореформаторов».

Это представители «демократического» лагеря, положившие начало радикальным преобразованиям России в начале 1990-х годов. Обладавшие «волевыми качествами, уровнем образования, организационными способностями» [Симонян, Кочегарова 2014: 53], они поначалу вызвали доверие значительной части общества. Однако это доверие довольно быстро исчезает, поскольку всё более очевидным становится понимание: у «младореформаторов» отсутствует «понимание чаяний своего народа, ощущение кровного единства с ним» [там же], как следствие – отсутствует и чувство ответственности за результаты своих социально-экономических начинаний.

В этот период одним из центральных персонажей В. Токаревой становится сорокавосемилетний Месяцев в повести «Лавина» (1995), одарённая личность, «известный пианист» [Токарева 2005:123], часто гастролирующий за границей и играющий «на лучших роялях мира» [там же: 76]. Он успешно реализует себя в то «смутное» время, когда «Россия лихорадочно становилась на новые рельсы» [там же: 99]. Однако при всём своём благополучии и внешней привлекательности он не может восприниматься как «герой времени», поскольку не в состоянии решить проблемы собственной семьи, не говоря уже о проблемах общественно значимых. Безоглядное любовное увлечение Месяцева разрушает его «семейный клан» [там же: 160] и приводит к гибели единственного сына.

На первый взгляд, внутреннее содержание этого образа мало чем отличается от образов «негероических» мужчин, представленных В. Токаревой в более ранний период творчества. Успев «запрыгнуть в последний вагон» непродолжительной «оттепели» (Цит. по: Заозерская А. «Никогда не беру у издателей аванс». Интервью с В. Токаревой // Труд. 4.08. 2011), то есть опубликовать свой первый рассказ «День без вранья», писательница образом главного героя этого произведения (Валентина Николаевича, молодого учителя французского языка в школе, предпочитающего оставаться в стороне, когда речь заходит об ответственных решениях как в личном, так и в профессиональном плане) предупреждает сограждан о том, как быстро тускнеют «радужные» идеалы «оттепели», приближая страну к «застойным» временам.

Важно, что Валентин Николаевич себе не врёт, о чём свидетельствует его внутренний монолог: «Когда-то я хотел учиться в Литературном институте, на отделении художественного перевода, но меня туда не приняли. Окончив иняз, хотел работать переводчиком, ездить с делегациями за границу, но за границу меня никто не приглашает, а самому ходить и напрашиваться неудобно» [Токарева 1999: 92].

В этом признании угадываются душевные терзания Гурова из рассказа «Дама с собачкой» (1899) любимого писательницей А. П. Чехова: «по образованию филолог, но служу в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил»⁶. Это не случайно: рассказ «Скрипка Ротшильда» (1894), вобравший в себя «и притом в самом сильном своем воплощении – все основные черты мировоззрения Чехова и главные особенности его мастерства» [Чуковский 1967: 129], ещё в детстве произвел неизгладимое впечатление на Токареву. Она уверена: «Я родилась с дискеткой писательницы, а Антон Павлович Чехов нажал нужную кнопку» (Цит. по: Стремитина Н. Прогулки по Вене с Викторией Токаревой // Литературная учёба. Июль-август 2002).

В рассказе «День без вранья» чеховские реминисценции подчёркивают противоречивость натуры Валентина Николаевича. Он не проходит «испытание любовью», говоря о своей невесте: «С Ниной мы знакомы пять лет, но наши отношения до сих пор так и не выяснены» [Токарева 1999: 108]. Это не только «личное» дело самого персонажа: исследовательница творчества Токаревой Е. В. Кондрашева отмечает: «В построении и наполнении концепта ЛЮБОВЬ прослеживается влияние нравственных изменений в обществе» [Кондрашева 2020: 27]. «Застойный» период выдвигал иные, в сравнении с «оттепелью», приоритеты, приучая отодвигать в сторону «невыясненные» вопросы и привыкать к «вранью» как к удобному способу существования.

Важно отметить: автор анализируемого рассказа предоставляет своему Валентину Николаевичу шанс преодолеть становящуюся привычной однообразную «самотёчность жизни» (В. Маканин): школьные ученики, в силу возраста остро реагирующие на любую фальшь, заставляют его прожить хотя бы один «день без вранья». Несмотря на то, что этот день осложняет все отношения героя с окружающими, автор предлагает выход: резко изменить

⁶ Чехов А. П. Собрание сочинений в 12 томах. – Москва: Омега-Л, 2024. Т. 8, – с. 115. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

привычные обстоятельства жизни, оставить столицу. Тем более, что и самому Валентину Николаевичу давно «хотелось посмотреть, какая она, степь, и познакомиться с людьми, которые живут там, работают и обходятся без московской прописки» [Токарева 1999: 102].

Не лишая этого персонажа здорового нравственного стержня, о чём свидетельствует имя «Валентин» (в переводе с лат. «сильный, здоровый» [Петровский 1995: 67]), писательница гипотетически перемещает его «в другие условия, потому что, говорят, в трудностях раскрывается личность» [Токарева 1999: 102]. «Географическая» развязка конфликта не кажется убедительной: нет гарантий, что в далёкой «степи» Валентина Николаевича встретят благополучные современники, которые живут и работают «без вранья» [там же]. Очевидно, писательнице важно было «на излёте оттепели» не перечёркивать возможности духовного обновления всего общества, у которого впереди – немало «трудностей». Недаром герою, пережившему массу разочарований, «приснилась радуга», по мнению исследователей, представляющая собой «позитивный символ» [Тресиддер 1999: 56]. Однако достижение «райских перспектив» откладывается на неопределённый срок, о чём можно составить представление и на основе рассмотрения системы персонажей в повести В. Токаревой «Ехал грека» (1977), созданной в период «расцвета застоя». Здесь в центре – едва перешагнувший сорокалетний порог музыкант Климов, который «скользит» по жизни, «никогда не думая о последствиях» [Токарева 2005: 47].

В данном произведении на смену поездке Валентина Николаевича в «ту степь» приходит туристический подъём Климова на гору Кикимору. Эта гора силой писательского воображения «перенесена» из Кировской области, где она соседствует с болотистой местностью, в Адлер (там отдыхает герой). Кикимора в сравнении с горами Кавказа (Чёрная Пирамида, Фишт, Ачишхо, Ахун и др.) выглядит более чем незавидной.

Название Кикимора позволяет автору подчеркнуть «приземлённость» задач героя, с трудом заставившего себя покорить эту небольшую высоту. К

тому же в славянской мифологии укоренено представление о «кикиморе» как об «анимистическом образе низшей мифологии», связанном с «плохими местами» [Левкиевская 2000: 259]. Самовлюблённый Климов и в местах прекрасных восхищается не могуществом природы, а собой: «Я – часть всей этой красоты. Её совершенное выражение» [Токарева 2005: 56].

Тем не менее, «высокогорье» помогает раскрыть характер незадачливого «туриста», к которому приходит прозрение: вся его прошлая жизнь – тяжелый рюкзак, тянущий вниз. В содержимое «рюкзака» входит его семья, созданная по причине «томления молодых тел», где «результатом ошибки» [там же: 34] с поспешным браком становится сын, не вызывающий в Климове отцовских чувств. Да и новое любовное увлечение, «пришедшее к нему в тридцать семь лет» [там же: 39], дарит сомнительную радость: Климов упивается своим «могуществом мужчины, не идущего в руки» [там же: 43], избегающего любых намёков на женитьбу, ведь он «не может никому принадлежать дольше, чем полтора часа в сутки» [там же]. Его избранница Мика, «четыре года добивающаяся награды» [там же] в виде официального оформления отношений, глубоко несчастна, что вызывает её упрёк Климову: «Ты дал мне самый грустный опыт, который может дать мужчина женщине. Опыт унижения» [там же: 27]. Однако для центрального персонажа данной повести печаль женщины – лишь повод посмеяться над надоедливymi укорами. Ему представляется: у Мики, «вечный двигатель чувства заряжается слезами» [там же: 43].

Мать и сестра Климова, эпизодически представленные в повести, тоже – избыточная «тяжесть» в его жизненном «рюкзаке». «Бешеная любовь» близких родственников к «типичному представителю своего времени – честному, неустроенному, инфантильному» [там же: 55], как характеризует себя музыкант, способна только раздражать, не вызывая ни ответного внимания, ни благодарности. А мать, приехавшая навестить своего сына, и вовсе видится «лошадью с телегой, гружённой дровами» [там же], которую нужно постоянно обходить.

По мнению писательницы, терпимость, нетребовательность окружающих и возвращает «климовых» – «чемпионов эгоизма» [там же: 25]. Это подчёркивается уже в заглавии произведения, где, по словам теоретиков литературы, «присутствие автора ощутимо» [Николюкин 2001: 849]. Виктория Токарева намеренно выносит в название повести первую строчку всем известной скороговорки: «Ехал грека...». Её произносит второстепенный персонаж Пашка, маленький сын соседей, задающий вполне логичные «детские» вопросы: почему говорится «ехал грека», а не «грек», или почему «ехал», а не «ехала». Это «серединное» положение бесполого «грека/греки» проецируется на стоящего в центре произведения бесхарактерного Климова, «не умеющего преодолеть себя» [Токарева 2005: 25].

Персонажу предстоит спуститься со своих «высот» на землю и сполна расплатиться за эгоистичность своей натуры осознанием не востребованности и одиночества. Правда, В. Токарева и Климову даёт шанс на духовное преображение: самолёт, на который он опоздал, потерпел крушение, его фамилия случайно оказалась в списках погибших. Климова поражает не сам факт трагического происшествия, а то, что его чудесное спасение никого из родных и знакомых особенно не радует: полужнакомые или вовсе незнакомые «быстро заполнили освободившееся место» [там же: 57]. В музыкальном ансамбле вместо него «встал новенький, талантливый парнишка» [там же]. Мика, такая «удобная» для Климова, наконец, счастлива, успешно обретя статус замужней женщины, а мать полностью переключилась на заботу о новорождённой девочке – дочке сестры. Даже сын от неудачного брака Климова не признаёт родства с ним, в телефонном разговоре переспрашивая: «Какой папа? — А у тебя их много? — У меня их два» [там же: 61].

Образы Валентина Николаевича и Климова, выдвигаемые В. Токаревой на первый план произведений середины 1960-х–1970-х годов, свидетельствуют о снисходительном отношении общества к «негероическим» мужчинам, поскольку в тот исторический период

«пассивность, несамостоятельность» не считались опасными пороками и воспринимались как «простительные слабости» [Соколов 2010: 78]. Однако «перестройка», затронувшая все сферы жизни социума, особенно «остро ставит вопрос о роли мужчины в семье» [Бурова 2010: 341], от решения которого в немалой степени зависит степень его социальной ответственности в целом.

Проза В. Токаревой первой половины 1990-х годов показывает: в новых жизненных условиях хозяин дома (вопреки возложенным на него ожиданиям) не только не в состоянии быть опорой и защитой близких – его нерешительность, мягкотелость и сосредоточенность на себе приводят к разрушительным для окружающих последствиям. Сами «окружающие», искренне поверив в то, что «ветер перемен» стремительно «перестроит» жизнь страны на новый, разумный и соответствующий запросам общества лад, являются стороной «страдающей».

Писательница признается: «Единственный период, когда и я стала политизированной, – перестройка. Это было время, когда толпа превратилась в народ! Это было потрясающе!» (Цит. по: Грачёв С. «Сейчас в моде деньги». Интервью с В. Токаревой: «Сейчас в моде деньги» // Аргументы и факты. 20.11.2012). Тем не менее, воодушевление Токаревой, как и значительной части современников, вскоре развеялось. «Перестроечные» перемены, призванные обновить общество, обернулось разочарованием, вылившимся в утверждение: «Сейчас в моде деньги» [там же].

В повести «Всё нормально, всё хорошо» эту мысль воплощает собой образ центрального персонажа, «человека, несущего на себе интеллектуальные и нравственные приметы своего времени» [Миронова 2008: 109], времени первых лет постсоветской истории. Автор произведения улавливает изменения в моральном климате общества, в 1990-е годы переживающего потрясение из-за распада советского государства. Социологи фиксируют сдвиги в сознании россиян, после 1994-го года сменивших отношение к таким суждениям, как «комфорт для себя, своей семьи», «быть

яркой индивидуальностью»: из категории отрицаемых они перешли в категорию одобряемых, и наоборот, суждение «жить как все» из одобряемого стало отрицаемым, по сравнению с результатами опроса 1990-го года» [Лапин 1996: 10].

Примечательно, что в этот непростой для страны период Виктория Токарева создает повесть с жизнеутверждающим названием «Всё нормально, всё хорошо», будто стремясь снизить «градус общественного напряжения». Однако в тоне авторского повествования сразу угадывается боль сожаления, связанная с констатацией духовного «измельчания» современников. По мере развития сюжета она усиливается, хотя в центре произведения – образ преуспевающего сорокалетнего мужчины, довольно редкого «гостя» в «женской» прозе. Это журналист-международник Алексей Бочаров, внешне («белый крахмальный воротник подпирал холёные щёки» [Токарева 2000: 105]) вполне соответствующий «нормам» благополучной личности первых «постсоветских» лет. Поначалу представляется, что он вполне способен взять на себя ответственность за своё будущее и за судьбу нового государственного устройства.

При первом знакомстве с этим «беловоротничковым» баловнем судьбы читатели вряд ли допускают, что он «лишён нравственного стержня». По мере развития сюжета приходит понимание: к сожалению, это так. «Проглядев главные ценности в жизни» [Серафимова 2009: 104], Бочаров не сумел с честью пройти испытания ни любовью, ни сыновним долгом, ни профессиональной занятостью. Воздерживаясь от осудительных интонаций, Виктория Токарева предлагает своему персонажу самостоятельно, в соответствии с паспортными данными, рассказать о себе при заполнении анкеты для командировочных, заселяющихся в гостиничный номер.

Повесть начинается так: «Фамилия, имя, отчество – Бочаров Алексей Ефимович. Год рождения – 1948» [Токарева 2000: 104]. Подобное «анкетное» знакомство объясняется тем, что Бочаров – сотрудник АПН, приехавший в

командировку, останавливается в гостинице Санкт-Петербурга, где при заселении всем приходится письменно представлять краткие сведения о себе.

Делая центром системы персонажей образ мужчины, писательница, с одной стороны, подчёркивает именно его значимость для идейного мира произведения, с другой – получает возможность «заметить разность» между его точкой зрения и собственной позицией, намереваясь объективно представить картину мира. «В сложившейся культуре слова «женское», «мужское» не только подчеркивают биологические различия, но и являют оценочные категории, которые формируются социумом, закрепляются при посредстве языка в сознании как в общественном, так и отдельной личности» [Севрюгина 2012: 4].

Объективному изображению воссоздаваемой Токаревой реальности и помогает заполняемая Бочаровым анкета. В то же время скупые ответы на стандартные вопросы не исчерпывают той информации, которая оживает в сознании персонажа, во многом перекликаясь с представлениями автора о том, «что такое хорошо и что такое плохо», а во многом противореча им. Прежде всего, обращает на себя внимание именная характеристика Бочарова. Учитывая утверждение литературоведов о том, что создатель художественного произведения «подбирает, либо конструирует не только личные имена, но и все компоненты ономастического пространства произведения» [Карпенко 1986: 36], можно утверждать: Токарева не случайно делает акцент на отчестве своего «командировочного» («вообще-то он был не Ефимович, а Юхимович» [Токарева 2000: 105]).

Далее следующий внутренний монолог Бочарова выявляет его несколько пренебрежительное отношение к отцу, образ которого эпизодически возникает в ретроспективных фрагментах повести. «Простодушный папаша в свое время решил, что Юхим – слишком мужицкое, неинтеллигентное имя, и записал себя в паспорте Ефим, механически превратив сына в Ефимовича» [там же].

Очевидно, в повести «Всё нормально, всё хорошо» Токарева затрагивает «еврейский вопрос», долгие годы замалчивавшийся вместе с другими «запретными» темами, открытыми для обсуждения только 1 августа 1990-го. В этот день вступил в силу Закон СССР «О печати и других средствах массовой информации», отменивший цензуру. Это и для писательницы «больной» вопрос: она не раз упоминала о том, что её отчество, как и отчество Бочарова из повести «Всё нормально, всё хорошо», не «первоначально». В. С. Токарева известна как Виктория Самойловна, так её представляет биографический словарь «Русские писатели XX века» (2000): «Токарева, Виктория Самойловна – прозаик» [Сотникова 2000: 686]. Однако дочь своего отца, ветерана Великой Отечественной войны, писательница всегда помнит, что его имя звучало иначе – Самуил.

Токарева не допускает и доли ёрничанья по этому поводу, точно зная: причина изменения имён в поколении «отцов» объясняется не «простодушием» или «эстетством» старшего поколения, а драматизмом послевоенной жизни в нашей стране. Не по своей воле многие бывшие фронтовики Великой Отечественной, «рядовые великой победы», как и Юхим из повести «Всё нормально, всё хорошо» (он, вернувшись с фронта, «всю жизнь выполнял и перевыполнял план на производстве, а не заработал ни машины, ни дачи» [Токарева 2000: 106]), в старости довольствовались «балкончиками» [там же] панельных пятиэтажек, о чём с усмешкой вспоминает «успешный» Бочаров.

Стоит напомнить: режиссёр Станислав Говорухин (В. Токарева называет его своим «любимым режиссёром» [Токарева 2023: 178]) в самом начале 1990-х создаёт эссе «Россия, которую мы потеряли» и одноимённый документальный фильм, где высказываются опасения о судьбе нашего постсоветского государства: путь возрождения никогда не обрести «людям без роду, без племени, без корней и без родителей, без истории и исторического опыта» [Говорухин 1991: 3].

Бочаров в анализируемой повести, по-видимому, не разделяет этих тревог, его не заботят «корни». Жизненные сложности он привычно отодвигает от себя, повторяя легковесное «всё нормально, всё хорошо». Вынося в заглавие, часто подразумевающее «не разгаданный читателем намек» [Джанджакова 1990: 205], любимую Бочаровым фразу, писательница «раскавычивает» её. Не стремясь «цитировать» своего персонажа, она предлагает читателям вдуматься в порядок слов. Тем более, что «вынесение в заглавие субъективной точки зрения персонажа <...> уже само по себе говорит об отмежевании автора от такой оценки; она воспринимается как узкая, однобокая, хотя и небезосновательна» [там же].

Учёные полагают, что каждый оценивает поступки человека по признакам «хорошего» и «плохого», сравнивая их «в процессе формирования аксиологического суждения. В этом случае учитывается сходство каких-либо поступков, совершаемых человеком, с образцами нравственного поведения, устанавливается их соответствие или несоответствие нормативной деятельности, делается вывод о позитивно или отрицательно оцениваемом поступке» [Досанова, Нурмаханова 2015: 51]. Однако событийные ряды данной повести позволяют сделать вывод о том, что у Бочарова нет «нормы-прототипа»: «нормально» всё то, что «хорошо» для него. Прежде всего – это материальное благополучие, отсутствие обязательств перед теми, кому обязан жизнью, и теми, кто рядом.

Его несколько печалит уход матери, но эта печаль соседствует с досадой на нерешительность родного человека. По мнению сына, мать сама должна была поставить на место «хамоватую медсестру», настаивавшую на принятии бария, «похожего на разведённый зубной порошок», который пожилая женщина «не могла пить» [Токарева 2000: 66]. Бочаров, снимающий ответственность с себя за произошедшее, уверен: не отсутствие должной поддержки со стороны сына в вопросах лечения, но излишняя деликатность самой матери приводит к тому, что один глоток этого бария вызвал инсульт («два года после этого она лежала парализованная, а потом умерла» [там же:

67]). По-видимому, не дождавшись тепла и заботы от сына, ушёл из жизни и отец. Заостряя внимание на отчестве Бочарова, писательница заставляет читателей вспомнить о поколении «отцов» всех национальностей, которые после Победы не получили должной государственной поддержки.

Голос В. Токаревой, имеющей непосредственное отношение к «женской» прозе, сливается с голосами авторов прозы «лейтенантской», русло которой составляют книги авторов, в годы Великой Отечественной войны воевавших рядовыми или младшими командирами на переднем крае различных фронтов. Об этом говорит В. Кондратьев в рассказе «Знаменательная дата» (1981). Проследивая судьбы тех, кто ковал великую Победу, испытывая на фронте «высокое чувство своей востребованности, своей незаменимости» [Перевалова 2015: 78], художник с горечью замечает: в послевоенные дни на долю спасителей Отечества выпало немного радости, они «отводят душу» только во время редких встреч с боевыми друзьями.

«Дыхание» первых послевоенных лет восстанавливается в повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо» и ответом Бочарова на вопрос анкеты о дате рождения: «1948» [Токарева 2000: 104]. Для него этот год означает лишь то, что «война кончилась три года назад» [там же: 105]. Но «отцам» помнится то, что сформулировано Вячеславом Кондратьевым, объясняющим выбор названия для своей итоговой повести «Этот сорок восьмой...» (1990): «Переломным в судьбе нашего поколения стал сорок восьмой год. Это был период», когда государственная власть «ещё могла заключить с народом мир», однако она «этого не захотела. Началась новая волна репрессий. Если в тридцать седьмом году аресты охватили в основном поколение наших отцов, то в конце сороковых аресты коснулись уже и поколения выросших и отвоевавших детей» (Цит. по: Добренко Е. Превратности метода // Октябрь. – 1988. – №3. – С. 188).

Можно добавить: для Токаревой, долгие годы связанной с литературой, кино и театром, это ещё и трагически «знаменательная дата» – день гибели «Короля Лира», выдающегося актера, художественного руководителя

Московского государственного еврейского театра Михоэлса. Расцвет его таланта пришёлся на то время, когда «стихийный антисемитизм при пассивности властей» постепенно перерастает в «новую идеологическую кампанию», приобретающую «не стихийные, а поощряемые сверху агрессивные, черносотенные формы, связанные с репрессиями под видом так называемой борьбы с космополитизмом» [Бордюгов 1995: 77]. В этих условиях вынужденная смена «отцами» своих имён представлялась способом спасения семьи и детей. Так, очевидно, произошло и в семье Бочаровых из повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо»: в первые послевоенные годы отказ отца-фронтовика от имени, данного ему при рождении, позволил сыну выстроить успешную карьеру. Об этом свидетельствует ответ на следующий пункт анкеты: «Место работы – АПН» [Токарева 2000: 106].

Однако Бочаров, несколько лет работающий за границей, своим служебным положением доволен не был. Его, «семь с половиной лет просидевшего в далекой Индии, в городе Мадрасе» [там же: 111] на должности завбюро, не удовлетворяет приобретение таких комфортных условий жизни: «особняк, двор с подстриженной травкой. Машина «вольво» с затемненными стеклами, шофер» [там же: 112]. У него более серьёзные карьерные притязания: «стать пресс-мэном, крутиться колбасой с утра до ночи, ездить в Америку, как к себе на дачу» и возглавить редакцию «советско-американского журнала» [там же: 115].

В. Токарева, следуя реалистическим традициям, запечатлевает появившийся после развала СССР духовный вакуум, который, как полагают историки, «предлагалось заполнить из двух источников. Первый – «возвращение к истокам», к ценностям «России, которую мы потеряли» [Вольвач 2001: 39]. Литературный критик Н. Б. Иванова вспоминает: «Когда СССР рухнул, мы, никуда не перемещаясь физически, стали жить в другой стране, пытаясь по-новому её устроить – и связать исторически с той дореволюционной Россией, которая была разрушена» [Иванова 2011: 372].

Второй – обращение к трудно определяемому «опыту цивилизованных стран» [Вольвач 2001: 39], в основе которого – западные стандарты «общества потребления» [там же: 38]. В повести «Всё нормально, всё хорошо» образом Бочарова автор показывает, к чему приводит пленяющая персонажа «американская мечта». Человек, внешне вполне состоявшийся, отталкивает окружающих своей эгоистической сосредоточенностью. Она проявляется не только в безучастном отношении к родителям, но и в стремлении сохранить «тёплое место под солнцем» даже ценой страданий самых близких людей.

Конечно, Бочарову временами приходится переживать за «другого», вернее – за «другую»: его жена Нина, в сказочной Индии загнанная в «золотую клетку» материального благополучия, испытывает всё более сильную тягу к спиртным напиткам. Однако Бочарова страшит не судьба супруги, а возможность утраты привычного комфорта. Он не собирается помогать своей Нине избавиться от алкогольной зависимости, его забота сводится к тому, чтобы жену вовремя «прятать», а то сверху «узнают – в двадцать четыре часа выселят» [Токарева 2000: 131].

Имеет смысл обратить внимание на то, что центрального персонажа данной повести вообще не занимает «образовательная и просветительская миссия» [Нестерова, Солодкова 2018: 74], исполнением которой может заслуженно гордиться Агентство Печати «Новости», внёсшее «серьезный вклад в великое дело индо-советской дружбы» [Митрохин 1987: 15]. Между тем Бочаров работает в Индии в тот отрезок времени, когда наши страны значительно сблизились, чему способствовал официальный дружественный визит М. С. Горбачева, Генерального секретаря ЦК КПСС, посетившего Индию в 1986 году. Помимо подписания документов относительно экономического сотрудничества стран, был совершен большой шаг в направлении культурного обмена, результатом чего стало проведение продлившегося более двух лет фестиваля советско-индийской дружбы.

К сожалению, в эти годы Индия переживала немало потрясений: через семь лет после убийства премьер-министра Индиры Ганди, в 1991-м году в результате террористического акта погибает её сын, Раджив Ганди, продолжавший дело матери. Эти события всколыхнули весь мир, но, видимо, «прошли мимо» Бочарова, не интересующего ни древней культурой, ни историей, ни политической обстановкой в стране, где живет и работает. Всё, что его занимает: «зарплата министра, челночная жизнь и возможность побывать ТАМ, почувствовать себя белым господином» [Токарева 2000: 100].

Мнение автора повести «Всё нормально, всё хорошо» вступает в явное противоречие с мыслями персонажа, когда в нём усиливается торгашеское начало: за своё искусное журналистское «враньё» он с удовольствием, без угрызений совести получает «японскую технику» и «русский антиквариат» [там же: 106]. Постепенно «враньё» – он воспринимает себя как «средство массовой информации», с которого «хватает простого вранья» [там же] – проникает из сферы профессиональной – в семейную.

Озабоченный видимостью соблюдения правил приличия, Бочаров искусно врёт всем: сослуживцам, жене, любимой женщине. Лицемерие становится постоянной «маской» персонажа, привыкшего успокаивать временами появляющееся волнение нехитрым «заговором»: «Всё нормально, всё хорошо» [Токарева 2000: 107]. На самом деле, и автор, и читатели прекрасно понимают, что нет ничего хорошего в том, что лжец, пытающийся отодвинуть нормы общечеловеческой морали с её «возлюби ближнего», «не предай», «не солги», не способен даже «дня без вранья» прожить.

Сгруппированные вокруг Бочарова второстепенные персонажи, в основном это образы женщин, любивших его и доверявших ему, осознают его неспособность быть защитником слабых, что «закодировано» в имени Алексей – от греческого «защищать» [Петровский 1995: 32]. Неприглядность поступков Бочарова, убеждённого в том, что «он не как все. Он – это ОН. И он не хочет страдать» [Токарева 2000: 45], свидетельствует о том, что этот

персонаж готов любыми средствами «защищать» только свои собственные интересы.

Несложно заметить сходство Бочарова с образом Дмитриева из повести Ю. В. Трифонова «Обмен» (1968), продемонстрировавшей «процесс отмирания в человеке социального начала, впадения его в вялую оппозицию не только к застойной государственности, но в оппозицию к самому себе» [Шитов, Поликарпов 2006: 149]. Персонаж «Обмена» не в силах противостоять циничной, страдающей «душевной неточностью» (Ю. В. Трифонов) жене. Тревоги Дмитриева, обеспокоенного болезнью матери, «подавленного ужасом, носившегося по врачам, звонившего в больницы» [Трифонов 2012: 322], не затрагивали его Лену. «Она обдумывала, соображала» [там же: 327], как с помощью обмена улучшить «квартирный вопрос». Дмитриев не противится таким «соображениям» и не замечает: «обмен» – это не только «перемена судьбы вещи», но и «поворот от счастья к несчастью» (Г.Д. Гачев) бездуховного существования.

По-видимому, ориентируясь на художественный опыт Ю. В. Трифонова, Виктория Токарева развивает эту мысль на материале нового времени. В отличие от персонажей «Обмена», вынужденно отторгнутых от «соседей по человечеству» (В. С. Маканин) «железным занавесом», Бочаровы свободно перемещаются в координатах всей планеты. Однако, быстро усвоив законы потребительского общества, они так же легко «обменивают» идеалы «отцов» на «зелёные бумажки». Ни политические события в Индии, ни знакомая Бочарову осень 1993-го года, вызвавшая «гражданскую бурю и кровавую развязку» [Бакланов 2023: 118] в родной стране, не могут приостановить процесс такого «обмена». Не случайно Токарева включает в сюжет повести эпизод, связанный с тем, как Бочаров в своем гостиничном номере равнодушно смотрит «по телевидению похороны Ленина» [Токарева 2000: 115].

Важно обратить внимание на замечание Л. Я. Гинзбург о том, что «историческая реминисценция» в художественном произведении – это

«нервный узел, прикосновение к которому мгновенно вызывает ряды определенных значений» [Гинзбург 1979: 43]. Так и в анализируемой повести «нервный узел» документальной хроники позволяет автору провести ситуативные параллели между ключевыми событиями XX века в отечественной истории. Кончина Ленина не перечеркнула заданный им вектор идеологии, а вот распад СССР, «превратившего локальный большевистский эксперимент в событие мирового масштаба, <...> расколовшего мир на две части» [Бондарев 2006: 421], повлек за собой цепь драматических перемен в государственном устройстве, в семейном укладе и в жизни «частного» человека.

В замечании Бочарова о «кочегарах революции» (Ю. В. Трифонов) улавливается неприкрытый цинизм: «Это поколение ушло. Они жили, любили, страдали и умерли; в основном страдали» [Токарева 2000: 124]. «Белый господин» не согласен на страдания, исключая из сознания всё, что может огорчать (включая «американскую трагедию»), поскольку он уверен в успешной реализации своей «американской мечты». В этом равнодушие не только к историческому прошлому Родины и к поколению «отцов», но и к вечной норме существования личности в человеческом сообществе: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» (А. С. Пушкин).

Бочаров в сравнении с персонажами Трифонова не «страдает»: перед ним открыт весь мир, его не тяготят ни материальные заботы, ни «базаровские» коллизии. Лишь природа в образе божьей коровки, маленькой живой души, притягательной своей независимостью, на какой-то момент заставляет его понять, что «вся жизнь была не то» (Л. Н. Толстой).

В гостинице на подоконнике Бочаров случайно замечает божью коровку. Он посадил её «в спичечный коробок, выстелил дно зеленью (фикусом) и положил коробок под зажжённую лампу. Теперь в её домике был свет и воздух. Божья коровка могла вполне вообразить, что она в траве и под солнышком» [Токарева 2000: 154]. Однако в отличие от персонажа, почитающего за счастье своё пребывание в «комфортной коробке»

равнодушия к «страданиям», бесстрашная божья коровка незамедлительно расстаётся со своим «искусственным» счастьем: «Бочаров заглянул в коробок – он был пуст. Зелёная лапша на месте – а коровки нет» [там же].

Вероятно, она, повинуясь материнскому инстинкту и преодолевая страх неизвестности, «полетела на небо», туда, «где её детки кушают конфетки», согласно всем знакомой детской песенке. В рассматриваемой повести эта песенка-закличка выдвигает на первый план семейные ценности, через которые легко перешагивает Бочаров. Важно и то, что «образ божьей коровки имеет ярко выраженную солярную символику и связывается с несколькими мифологическими сюжетами и обрядами. <...> Божья коровка связывалась с Великой Богиней, а позже была атрибутом Богоматери. Исследователи полагают, что Божьи коровки являются древнейшим символом счастья, удачи, уважения» [Топоров 1995: 405], в чём отказано Бочарову.

Представляется очевидным, что жучок, на миг натолкнувший Бочарова на мысль о необходимости и возможности начать осмысленную, «другую жизнь» с «Поповым, Вивеканандой» [Токарева 2000: 143] (об этом подробнее в параграфе 1.4), всё-таки не смог заставить журналиста всерьёз отказаться от «антиквариата». Потребительство, ставшее доминантой его существования, делает этого персонажа «бескрылым» и обезличивает, словно он рождён только «ползать» (в отличие от божьей коровки, что способна «летать»). Постепенно Бочаров выстраивает свою жизнь согласно «нормам» общества массового потребления, отодвигающему на второй план моральные регуляторы жизни. Не Бочаров, а автор рассматриваемой повести держит в сознании чётко сформулированный в повести Ю. В. Трифонова «Утоление жажды» (1963) и неотменяемый в новом времени закон: «Надо жить для дела, не для делишек. Дело больше человека, больше его жизни. Дело – это для всех» [Трифонов 1985: 467].

Центральный персонаж повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо» довольствуется «делишками». Токарева не отрицает необходимость материального благополучия и бытового комфорта в судьбе личности, но в

современниках её беспокоит забвение идеалов общественного служения, любви и сострадания к «ближнему». Безусловно, она в сложные для всех «лихие» девяностые не остается безучастной к происходящему, давая ему приправленную горечью оценку: «Перестройка испортила нацию. Русские стали практичными, как американцы. А где же широкая бескорыстная русская душа?» [Токарева 2023: 14].

Автор повести «Всё нормально, всё хорошо», стремясь противостоять «суетности, жестокости, неверию, дисгармонии человеческой жизни» [Попова, Любезная 2008: 1125], заставляет читателей обратиться к традиционным российским ценностям и в заглавии повести поменять порядок слов, чтобы оно читалось иначе, чем видится Бочарову. Вместо «Всё нормально, всё хорошо» должно быть «Всё хорошо, всё нормально». В любые времена каждый в глубине души осознаёт разницу между благородством и подлостью, между верностью и предательством. «Хорошо» может быть только при условии неукоснительного соблюдения в обществе норм человеческого общежития.

Авторская позиция Токаревой, по-видимому, может быть сведена к утверждению: отсутствие диктата государственной идеологии, десятилетиями осложнявшего судьбы наших соотечественников в советский период истории, и открывшаяся в «перестроечные» годы возможность охватить «весь земной шар» сами по себе не могут обеспечить духовного роста современника. «В маленького» никакая власть не сможет «вдунуть душу большого» [Пришвин 1984: 134]. Каждый немалыми усилиями должен выбирать ориентиры на своём «пути следования» к «норме».

§3. Значение второстепенных персонажей в повести

«Всё нормально, всё хорошо»

Рассмотрение системы персонажей в повести «Всё нормально, всё хорошо» подтверждает целостность художественного мира произведения, где и второстепенные, и эпизодические персонажи являются не только «действующими лицами», но и выступают «носителями точки зрения на

действительность» [Николюкин 2001: 176]. Развивая традиции русской реалистической классики со свойственным ей психологизмом, В. Токарева создаёт персонажей, наделённых запоминающимися характерами.

К рассмотрению повести «Всё нормально, всё хорошо» вполне применимо утверждение Л. Я. Гинзбург: в произведении читатель сталкивается с «двойной аксиологией – с ценностями автора и соответственно с его заложенными в произведении оценками и с теми ценностями, носителями которых, по воле автора, являются его герои. Оба ряда взаимосвязаны» [Гинзбург 1979: 217]. «Ценности автора» в анализируемой повести помогают читателям перенести внимание с центрального персонажа Бочарова на персонажей второстепенных и эпизодических, в большей мере соответствующих авторскому представлению о главных духовно-нравственных ориентирах. Среди второстепенных – особое место принадлежит Розалии Ефимовне Галесник.

Это университетский профессор-индолог, жизненные принципы которой вызывают уважение. Старая и не желая думать, «что в её листках будут копать чужие равнодушные руки», она эти «листки», то есть научные материалы, сбору которых была посвящена вся жизнь, намеревается подарить как «клад любимому ученику» [Токарева 2000: 27], Алексею Бочарову. К своей университетской преподавательнице и направляется в Санкт-Петербурге центральный персонаж повести: это ему она «хочет отдать свои папки» [там же] с уникальными материалами. Розалии Галесник представляется, что Бочаров, как и она, корнями врос в индийскую культуру и сумеет «сделать советско-индийское кино» или создать «документальную прозу» [там же: 28], «вдохнув» жизнь в архивные свидетельства.

Однако этот ученик не наделён ни трудолюбием, ни любознательностью, ни представлениями о богатейшей культуре и архитектуре Индии, где он жил и работал. На вопрос Розалии о Мадрасе: «А там еще стоят камни?» – она получает ответ: «Стоят, – сказал Бочаров, хотя ничего не понял» [там же: 31]. Ещё бы: он-то в Мадрасе просто «просидел»,

не проявив никакого интереса к древнему памятнику, шедевру раннего буддийского зодчества, включённому в список Всемирного наследия – Махабалипурам.

Как справедливо отмечает Л. В. Чернец, «для понимания главного проблемного героя могут играть большую роль второстепенные персонажи, оттеняющие различные свойства его характера» [Чернец 2024: 175]. На самом деле, характер профессора индологии, «сделавшей советско-индийскую дружбу действительно дружбой, а не мероприятием» [Токарева 2000: 40], контрастен по отношению к её бывшему студенту, в молодости подававшему большие надежды. Она не знает нынешних «увлечений» Бочарова и всецело доверяет ему своё «сокровище», при этом оставаясь равнодушной к материальным благам, «сидя в коммуналке, без лифта» [там же], в отличие от бывшего своего ученика с его квартирой, которая «вся в японской технике и русском антиквариате» [там же: 14]. Розалия Ефимовна Галесник противопоставлена Бочарову и в плане выстраивания семейных отношений: не склонная к «вранью», не способная вести «двойную жизнь», она честно признаётся мужу: «Самое неинтересное в моей жизни – это ты» [там же: 32], – ставя научную деятельность в центр своих интересов.

В отличие от Бочарова преподавательница не поклоняется и «американской мечте», хотя «на Западе у неё были бы вилла с бассейном, свой самолет и яхта» [там же]. Истово служащая укреплению контактов между Индией и нашей страной «профессор с мировым именем» [там же: 16] не «распыляет» свой дар. «Ровесница века» [там же: 35], заставшая «Революцию, Нэп, Тридцать седьмой год, Войну, Победу, Застой и Оттепель» [там же], существует вне политических потрясений, будучи «человеком одной идеи» [там же: 41]. Подобные персонажи «одной идеи» – идеи научного подвига – встретятся и в более поздних произведениях В. Токаревой, например, в образе генетика Волкова из повести «Мои враги», неуклонно пытающегося «перекусить проводок старения» [Токарева 2007: 25].

Должно быть, прототипом образа профессора Галесник в повести «Всё нормально, всё хорошо» служит Розалия Осиповна Шор, доктор наук, первая женщина в отечественной лингвистике, специализировавшаяся на санскритологии и изучении древнеиндийских языков и культур. Её «многогранная деятельность является значительным и неотъемлемым звеном в цепи развития филологической науки в нашей стране» [Кочергина 2008: 148]. По воспоминаниям дочери Розалии Шор, маме удавалось «сочетать женственность с ученостью», что подтверждают и её коллеги: «Розалия Осиповна была обаятельная женщина» [Шор 2006: 249]. Вот и профессор Галесник из анализируемой повести Токаревой привлекает студентов не внешней красотой, а душевным благородством: она «любила своих студентов – прошлых и настоящих. Заряжалась от добра. Студенты отвечали ей тем же. Так отвечает земля на благодатный дождь. Её польешь – она плодоносит» [Токарева 2000: 38].

Розалия Осиповна Шор «была женщина остроумная» [Кузнецов 2003: 177], некоторые еще до знакомства с ней могли слышать «много интересного и отчасти анекдотического» [там же], что свойственно и профессору Галесник из повести Токаревой. Например, она заключает забавную сделку со своим организмом: «Я съем кусочек селедочки, то, что я люблю. А потом то, что любите вы: творожок и кашку. Почки не соглашались, но Розалия делала по-своему. Она всегда жила, как хотела. <...> Свёклу Розалия поставила для почек. А капусту для себя» [Токарева 2000: 35].

Подвижнический труд Розалии Галесник автор ассоциативно связывает с творческой деятельностью Рафаэля Санти, который «расписывал купола и по два года не сходил вниз. На лесах. Ему туда приносили еду. Туда залезали женщины. Когда он спускался вниз, то разрезал сапоги, иначе было не снять. После этого остаются купола... После Розалии – папки» [там же: 36].

Обращение к другому виду искусств, в данном случае – к живописи, не только способствует созданию «эстетической модели сотворчества читатель –

автор» [Кайда 2016: 164], но и выявляет нравственно-философскую концепцию самого автора. Сближая судьбы итальянского мастера Возрождения, чья жизнь оборвалась в возрасте тридцати семи лет, но продолжилась в бессмертных полотнах, «превративших» имя собственное «в нарицательное имя идеального художника» [Токарева 2011: 206], и талантливого профессора-индолога Розалией Галесник, автор помогает не надолго «прозреть» Алексею Бочарову. Он понимает: «чтобы делать в жизни что-то по-настоящему, надо делать только одно» [Токарева 2000: 35].

Важно, что великий Рафаэль, «в своём искусстве связавший в одно целое два разных мира — мир христианский и мир классический» [Гращенков 1986: 10], отличался душевной щедростью. Вокруг него «всегда было много учеников. Он наставлял их с той любовью, что обычно питают не к художникам, а к родным детям» [Бузукашвили 2012: 201]. Вот и Розалия Галесник, знавшая «об Индии больше, чем сами индийцы» [Токарева 2000: 34], «собирает вокруг себя индийских студентов» [там же: 35], чтобы матерински согреть «дочек» и «сыновей».

По отношению к Розалии контрастен и образ жены Бочарова, не обременённой бытовыми заботами и страдающей от незнания того, какую «шубу по каталогу «Квели» [там же: 325] заказать. Супруга Бочарова носит имя Нина, восходящее к греческому слову «Нинос» – «госпожа» [Петровский 1995: 448]. Она и позиционирует себя как жена «белого господина» [Токарева 2000: 25] в Индии, переложив заботу о сыне на няньку – «тихую бенгалку» [там же] и увлёкшись «вещным» миром: «соковыжималка Мулинекс, мясорубка Мулинекс, японский холодильник» [там же: 26].

Подобные детали интерьера, можно причислить к ряду тех, что, по утверждению В. Е. Хализева, «впрямую связаны с поведением людей и составляют необходимый компонент культуры» [Хализев 2004: 221]. Они выявляют приоритеты личности, в данном случае – в тот период, когда «потребительское общество стало идеалом и в России», призывая

соотечественников к тому, чтобы «жить хорошо, комфортно, удобно» [Мясникова 2016: 405].

Образ Нины Бочаровой представляет собой «героя «страдательного залога», пассивного поведения, лишённого чувства ответственности из-за утраты личностной перспективы» [Мещанский 2018: 40]. Положение беззаботной «госпожи» Нины не спасает от непредвиденной опасности: женщина страдает от алкоголизма, поначалу маскировавшегося под аристократические манеры. Нина предпочитала «пить виски с черной этикеткой», однако «через какое-то время ей было все равно, чем напиваться» [Токарева 2000: 28]. Обязанный иметь репутацию добропорядочного семьянина журналист-международник Бочаров взволнован этим: он старается сохранить неприглядную тайну супруги, однако ему «всё время казалось, что он носит шило в мешке и это шило может высунуться из мешка каждую секунду» [там же: 31].

Не исключено, что волнение персонажа умножает антиалкогольная кампания, проводившаяся согласно постановлению Совета Министров РСФСР от 28 июня 1985 г. № 273 «О мерах по преодолению пьянства и алкоголизма, искоренению самогоноварения» и предусматривающая «меры по совершенствованию лечения от алкоголизма, в том числе принудительного характера» [Соколова 2022: 357]. Бочаров не может предать огласке болезнь жены. Даже когда та переусердствовала со спиртным и ей «стало плохо» [Токарева 2000: 29] до такой степени, что возникла угроза жизни, муж заботится не о её здоровье, а о своей репутации. «Врач придёт, зафиксирует алкогольное опьянение – и конец всему» [там же]. Автор, воспроизводя эту ситуацию, не спешит сочувствовать Бочарову, скорее, в его наблюдениях проявляется внимание к страдающей женской душе. Эти страдания вызывают изменения в портретной характеристике Нины. Л. А. Юркина справедливо утверждает, что, как правило, в художественном произведении «внешний вид персонажа не описывается, а создаётся. <...> некоторые детали могут

отсутствовать, а некоторые выдвигаются на первый план» [Юркина 1999: 199].

В начале повести в портрете Нины на первый план выдвигаются «голубые глазки. Они были некрупные, но поразительно ясного, чистого тона. Сама ясность и чистота» [Токарева 2000: 41]. Эти «глазки» тускнеют – Нина «обиженно таращит» [там же] глаза, когда после своего свидания с «комитетчиком – одного из касты неприкасаемых» [там же], связь с которым обеспечивает «безопасность» и «безупречность» семьи Бочаровых, муж бросает ей немой упрек. Он вызван не тем, что законный супруг оскорблен изменой жены, а тем, что окружающие, видевшие Нину с другим, «стали на него поглядывать иначе, чем раньше. Не в глаза, а чуть выше, на темя, где у молодых бычков зачинаются рога» [там же]. Слово «таращила», имеющее разговорную стилистическую окраску, не только снижает представление о былой привлекательности Нины, но и вызывает читательское сострадание к ней. «Жена смотрела на Бочарова как раненый зверь, а он стоял и плакал» [там же: 51]. Плакал, очевидно, не столько потому, что видел обиду и унижение близкого человека, сколько опасаясь реакции «окружающих с их пристальным взглядом» [там же].

По-видимому, Бочаров лишь в нетребовательной Маше, влюблённой в него, нашёл ту, рядом с которой – и утешение, и надежда. Она для него – «хрустальная вода» [там же: 53], ощущаемая «каждым <...> человеческим слоем» [там же: 56]. Маша – журналистка, молодая, «коротенькая, с личиком ангела Возрождения. Умная, как мужик, и простодушная, как ребенок. Всему, верит, будто на свет вчера родилась» [там же]. Бочарову с ней удобно: не интересуясь проблемами возлюбленной, он имеет возможность три часа в неделю «выговариваться», строя грандиозные планы, которым покорно внимает Маша: «Бочаров говорил, говорил, <...> булькал обо всём: о том, что уйдет на вольные хлеба, станет настоящим журналистом. Он обязательно вырвется из мертвого города и побежит, побежит <...> И ветер в лицо. Маша слушала и дышала этим новым ветром» [там же]. Она старается не замечать,

что её «накалывают, как стрекозу на иглу» [там же: 58], «обезвоживая» душу с «хрустальной водой». Маша послушно принимает правила игры, где «враньё» превращается Бочаровым в категорию «нормы»: «А что плохого? Прочная семья, желанная возлюбленная, работа по специальности. О вольных хлебах – не может быть и речи. В сорок пять лет он будет бегать по редакциям, как студент-стажёр?» [там же: 77].

Можно сделать вывод: «женское» окружение центрального персонажа в полной мере характеризует Бочарова. Он без раздумий предаёт свою наставницу, Розалию Галесник, питающую к нему самые тёплые чувства. Его не привлекают её «папки»: в планах нет творческих проектов – «снять советско-индийское кино» или создать «документальную прозу [там же: 28]). Это впечатление углубляют образы соперничающих Маши и Нины. В системе персонажей повести они оказываются не противопоставленными, а сопоставленными образами: Бочаров не может сделать счастливой ни одну из любящих его женщин, он безответственный и слабый духом человек, не способный к решительному поступку и занятый только собой.

§4. Эпизодические герои как выразители авторской концепции произведения

Система персонажей позволяет автору стать «субъектом, активно и целенаправленно воплощающим в слове свой экзистенциальный опыт, имеющий отношение и к "вечным вопросам" человеческого существования, и к осваиваемой жизненной реальности» [Мартьянова 2014: 31]. При этом порой не центральные, а эпизодические персонажи, представляющиеся вытесненными на периферию событийной канвы, становятся выразителями авторской концепции произведения. Так, в повести «Всё нормально, всё хорошо» эту функцию осуществляют эпизодические персонажи, «оживающие» в образах супружеской пары Поповых.

Доказывая это положение, стоит вспомнить, что Виктория Токарева, обладающая опытом киносценариста, нередко использует кинематографические приёмы, в первую очередь – монтаж эпизодов,

позволяющий воспроизвести «множественность точек зрения» [Успенский 1970: 7] и «остановить время на определенный промежуток, «выключая» его из произведения [Лихачёв 1987: 496]. Для введения в повесть сюжетной линии, связанной с Поповыми, писательница задерживает внимание Бочарова на профессорском «наследии»: «История генерала Попова во второй папке у Розалии Ефимовны» [Токарева 2000: 39]. Так происходит «включение» своего рода нового «киносценария», представляющего дореволюционную историю легендарной любви генерал-лейтенанта артиллерийских войск Якова Козьмича Попова и Веры Евстафьевны Поповой (Богдановской), выпускницы Бестужевских курсов, одной из первых русских женщин-химиков.

Оба супруга отличались благородством поведения и в семейной сфере, и в профессиональной: генерал-лейтенант Попов, под чьим ведомством находился Ижевский сталелитейный завод, «ввёл для рабочих девятичасовой рабочий день, возглавил Общество трезвости, добился отчислений на народное просвещение» [Русинова, Востриков 2012: 19]. Под стать генералу его супруга, удостоенная автором повести «Всё нормально, всё хорошо» звания «красавицы и умницы» [Токарева 2000: 44], тоже оказавшаяся способной духовные ценности предпочесть материальной выгоде, собственному благополучию и самой жизни.

Вера Богдановская, окончив в России Высшие женские курсы, в дальнейшем «изучала химию в Женевском университете, где в 1892 году получила степень доктора химии, затем читала лекции по стереохимии на Высших женских курсах в Санкт-Петербурге» [Густавсон 1897: 147–148]. При этом Верина жизнь не ограничивалась пребыванием в учебных аудиториях: она была искушённой театралкой и вдумчивым читателем, высоко ценила живопись, и, по словам молодого врача (в будущем известного писателя) В. В. Вересаева: «Завидно было слушать, сколько у неё было знания, остроумия и находчивости. <...> Вера Евстафьевна была человек выдающийся» [Вересаев 1961: 221].

Стоит обратить внимание на то, что Токарева пишет экономно, как правило, не давая развернутых характеристик и описаний, что является следствием её работы сценаристом. В одном из интервью писательница с сожалением упоминала о том, что сценарий задает «конкретную форму. Сценарий – это текст от 60 страниц примерно. После того, как начала писать сценарии, у меня стали появляться и повести, тоже около 60 страниц» (Цит. по: Артамонов В. «Смешно, но я мечтаю о Нобелевской премии». Интервью с В. Токаревой // Литературная газета. 4.02.2016). Но и те немногие штрихи, что «экономный» автор повести «Всё нормально, всё хорошо» использует для создания образов эпизодических персонажей, ярки и значимы, поскольку восстанавливают в читательском сознании большой пласт отечественной культуры.

Само упоминание о Вере Богдановской вызывает в памяти имя талантливого художника Николая Александровича Ярошенко, одного из руководителей Товарищества передвижных выставок, с семьёй которого была дружна Вера. Картины художника, особенно его «Курсистка» (1883), словно «срисованная» с Богдановской, вызывали самый живой отклик у современников. Чета Ярошенко жила открыто, на их знаменитые «субботы» собирался весь «цвет» петербургского общества. Там и произошло знакомство Веры с будущим супругом, генералом Поповым, подарившим своей молодой жене лабораторию, специально оборудованную для химических опытов. К сожалению, счастливая любовь супругов была прервана: в результате неудачного научного эксперимента двадцативосьмилетняя «генеральша Вера» трагически погибла. После этого безутешный вдовец решил увековечить память о любимой, которая была «не только "учёною женщиною", но женщиною-учёным в самом точном значении этого слова. С той минуты, как она ясно поняла своё призвание, и до последней минуты жизни она неуклонно шла по раз избранному пути, ставя науку, служение ей своею главною целью» [Караскевич 1900: 10]. В память о Вере генерал Попов издаёт написанный ею учебник «Начальный учебник

химии» (1897) – весь доход от этого издания поступает на Бестужевские курсы – и учреждает специальный капитал в помощь нуждающимся «бестужевкам».

Не в силах смириться с безвременной кончиной жены, Попов заказывает архитектору проект склепа. Это монументальное кирпичное сооружение, обложенное мрамором и увенчанное аркой с крестом, напоминающее башню корабля. Окрестные жители посёлка Сосницы Черниговской губернии (это малая родина генерала) будут называть это сооружение «мраморным кораблём», передавая друг другу слухи о чудаковатом барине, который с горя «тронулся умом» и каждую ночь пробирается к «хрустальному гробу» усопшей жены. «Корабль» приобретает сакральное значение, тесно связанное «с ранними годами возникновения и развития церкви и гонениями первых христиан» [Мадикова 2021: 1]. Христианин, подобно кораблю, плывет по житейскому морю к Христу и в вечность, чтобы соединиться с Богом.

Рассказ о дореволюционной России, связанный с судьбами Поповых, органично «включается» в повествование о современности потому, что Яков Козьмич Попов как реальная историческая личность был всерьёз увлечён Индией. Эта страна – центр научных интересов профессора Галесник, в Индии «просиживает» свою жизнь Бочаров. Присутствие образа русского генерала, достойно пережившего все испытания, превращает Бочарова в «антигероя», под которым в литературоведении понимается образ, «подчёркнуто лишенный героических черт, но занимающий центральное место в произведении и выступающий в той или иной степени «доверенным лицом» автора» [Николюкин 2001: 35].

Речь идёт о том, что генерал Попов, после гибели Веры не сумев обрести смирения и утешения в христианских представлениях о неизбежной конечности земной жизни, отправляется в Индию. Должно быть, он надеется приобрести знания такого свойства, что позволяют профессору Галесник «к фактору смерти» относиться, «как к пересадочной станции. Доехала.

Пересела. И дальше. До следующей станции. Путь бесконечен» [Токарева 2000: 34]. В Индии «реальный», не «литературный» Попов с интересом знакомится со Свами Вивеканандой, индийским философом и йогом, учеником Рамакришны и основателем Ордена Рамакришны и Миссии Рамакришны. В своих проповедях тот убеждал: «Рано или поздно все придут к совершенству <...>. Ошибки обычно называют грехом. Много ошибок в нашей жизни. Но мы идём вперед. Не оглядывайтесь на то, что уже сделано. Идите вперёд» [Кузменко 2001: 20]. Не нужно думать о страхе смерти: её нет, она всего лишь «пересадочная станция».

В. Токарева в повести «Всё нормально, всё хорошо», затрагивая тему восточных верований, получает возможность напомнить о скоротечном внимании наших соотечественников к кришнаитам, в годы «перестройки» зарегистрировавшихся в России как религиозная организация. На Западе интерес к Востоку проявился раньше, чем в нашей стране: у нас свободная деятельность кришнаитов начинается с 1989 года.

«По улицам бродили стайки бритоголовых молодых людей, завёрнутых в простыни, с бубенчиками на ногах, распевавшие «Харе Кришна». Их сопровождали миловидные (не бритоголовые) девушки с бубнами. <...> Мода на кришнаитов продлилась до 1996 года», постепенно угасая. Это сообщество на глазах превращалось в «жёсткую тоталитарную секту», нацеленную на полное порабощение ума и воли каждого сектанта «одному конкретному «учителю». Подобная «зависимость скорее относится к области психиатрии, чем к религиозной психологии». В такой форме «мудрость Востока», проникшая «в Россию с Запада», становилась «прибыльным бизнесом» [Ушакова 2003: 133] для избранных, в нашей стране быстро теряя своих сторонников. Генерал Попов из повести Токаревой «Всё нормально, всё хорошо» в течение всей жизни ценил духовное выше материального, вот почему в Индии его внимание приковано к проповедям Вивекананда. Этот мудрец безнравственным представлениям Запада о назначении человека, цели которого – «добывание пищи и поиск подруги», противопоставляет учение, в

основе которого – идея совершенствования личности через «образование и культуру, через концентрацию и медитацию и, прежде всего, через самопожертвование» [Vivekananda 1964: 153].

Автор повести «Всё нормально, всё хорошо» замечает: лишённое морализаторства учение Свами «легло на душу Попова как озарение, как благодать. Примирило его с собой, с миром. Попов вдруг осознал, что мир – родной дом. Страны – комнаты, люди – родственники: сестры, братья, дети. Можно спокойно ходить по комнатам, видеть родные лица. Ты не одинок» [Токарева 2000: 54]. Вдохновившись этими спасительными идеями, генерал Попов становится первым популяризатором базовых текстов йогической философии в Российской империи, посвятив этому больше десяти лет жизни. До сих пор его труды остаются значимыми для культурно-религиозного обогащения тех, кто хочет прикоснуться к концепции Вивеканады (в 2020-м году в Москве в книгоиздательстве «АБВ» выходит «Раджа-Йога. Курс лекций» / Вивекананда Свами. Серия «Вся жизнь есть йога» в переводе Якова Кузьмича Попова). Однако, вернувшись на Родину, генерал Попов чувствует себя православным человеком, таким и заканчивает свою жизнь.

Нет сомнений в том, что «вторую папку» документов профессора Галесник, не представляющую интереса для Бочарова, формирует сама Виктория Токарева. Она не упоминает о том импульсе, что заставил проявить внимание к супругам Поповым. Не исключено, что сведения о них закрепляются в памяти благодаря тому, что посёлок Сосница, где родился, генерал Попов и где похоронил свою Веру, это и место рождения А. П. Довженко, советского кинорежиссера и драматурга, преподававшего во ВГИКЕ, где на сценарном факультете училась будущая писательница. Кстати, по признанию Токаревой, она «получила квартиру от «Мосфильма» [Токарева 2023: 10] именно на улице А. П. Довженко.

В повести «Всё нормально, всё хорошо» упоминается: Попова похоронили возле корабля, который «и по сей день стоит на берегу маленькой речки» [Токарева 2000: 61], действительно, протекающей через Сосницу.

Здесь, в местном краеведческом музее хранится памятник В. Е. Поповой (Богдановской). А неподалёку находится литературно-мемориальный музей А. П. Довженко, открытый в 1960-м году; режиссёр Георгий Данелия, с которым долгие годы была близка писательница, хорошо знал Довженко.

Конечно, со временем памятники разрушаются, как произошло и с «мраморным кораблём» Попова, но потомки бережно относятся к духовному наследию предков, положивших жизнь на алтарь служения Отечеству. Учреждённая в нашей стране в 2021-ом году национальная премия «Колба» для женщин-учёных, реализующих себя в сфере естественных наук, связана со 125-летием со дня гибели Веры Богдановской, память о которой восстанавливает на страницах своей повести В. Токарева. Писательница, «встраивая» в сюжет произведения легенду о светлой любви супружеской пары Поповых, активно способствовавших укреплению авторитета России в экономике, науке и просвещении, доказывает: её проза «при всей легкости восприятия, занимательности, «читабельности» стиля – не развлекательна по своей сути» [Букина 2009: 6]. Эта проза многоаспектна, в полной мере её может освоить только читатель, обладающий широким кругозором и культурной памятью.

Виктория Токарева, говоря о значимости общечеловеческих ценностей, переживших века: ответственность, совесть, преданность – наделяет ими эпизодических персонажей. Характеры и судьбы патриотически мыслящих и действующих русских интеллигентов конца XIX – начала XX века представляются «нормой» и для наших современников. С их помощью писательница подводит читателей к выводу: «хорошо» неизменно должно быть главной дифференцирующей характеристикой «нормы» в жизни общества, а не изменчивая «норма» диктовать, что такое «хорошо».

Глава II. «Одна из многих»: смысл названия повести В. Токаревой

Виктория Токарева, отслеживая качественные изменения в жизни современников 2000-х, резко изменяет «соотношение сил» в «образной сфере» (М. М. Бахтин) своей прозы, что наглядно демонстрирует повесть «Одна из многих». Здесь в поисках героя времени «нулевых» писательница обращает внимание на молодое поколение, называемое «поколение миллениум» или «поколение next». Оно, в отличие от предыдущего «поколения before», оказывающегося в центре её повести «Всё нормально, всё хорошо», обладает такими положительными свойствами, как «семейность; свободолюбие; стремление к профессиональному развитию; проектное мышление; оптимизм; патриотизм» [Меленчук 2020: 320–321].

§1. Заглавие как «первое авторское слово» в произведении

Заглавие повести рассматривается как «рамочный знак текста, которым текст открывается и к которому читатель ретроспективно возвращается, закрыв книгу» [Кухаренко 1989: 92]. При изучении заглавия анализируемой повести следует учесть замечание С. Д. Кржижановского, в своё время отметившего, что заглавие «облегает текст и смысл» [Кржижановский 1931: 3] и «постепенно, лист за листом, раскрывается в книгу: книга и есть – развёрнутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объёма двух-трех слов книга» [там же: 4]. Так – «лист за листом» раскрывается позиция автора и в повести Токаревой «Одна из многих».

В первую очередь обращает на себя внимание числительное женского рода («одна»), обозначающее «гендерный» сдвиг в системе персонажей. Центральное место, занимаемое в повести «Всё нормально, всё хорошо» Бочаровым, внешне успешным журналистом-международником, легко пересекающим страны и континенты, а на деле – «антигероем», в рассматриваемой повести отводится двадцатилетней Анжеле из безызвестного села Мартыновка, приютившегося рядом с Ейском – «ближайшим городком» [Токарева 2007: 3], и сегодня существующим на географической карте нашей страны.

В данном произведении В. Токарева, основная масса персонажей которой – «образованные люди» [Рани 2019: 138] из мира городской интеллигенции, едва ли не впервые смещает фокус зрения на «простушку», пробуя в ней рассмотреть тот этический потенциал, который способен оказать оздоравливающее влияние на жизнь современного российского общества. Скорее всего, это обусловлено значительной активизацией роли женщины в постсоветский период, когда традиционное восприятие представительниц так называемого «слабого» пола исключительно в «домашнем» контексте теснят «завоевания женщинами высших постов на всех уровнях власти» [Лапина, Чирикова 2010: 67]. В это время, несмотря на то, что «попадание женщин во власть остается достаточно случайным» [там же: 54] из-за «гендернокастовой» структуры российской элиты и её закрытости для «талантливых и образованных женщин» [Канакьянова 2006: 16], в депутатской сфере всё смелее звучат женские голоса. Причина этого социологам видится в способности современных женщин к независимым суждениям, к эффективной аргументации своей точки зрения, сочетающейся с готовностью к гибкой нормализации диалога между спорящими и умению найти компромисс в решении дискуссионных, но неотложных общественных проблем.

Сама писательница придерживается такого же мнения, сказывающегося на обрисовке её литературных героинь: «"Дети, кухня, церковь" – это для обыкновенных, ничем не замечательных, для поголовья серых людей. Но женщины бывают и другие» (Цит. по: Новикова Л. Читаю только писателей, которые находят связь с моей душой. Интервью с В. Токаревой // Известия. 9.07.2012). Наблюдая за личностным ростом своей провинциальной героини из повести «Одна из многих», автор доказывает, что её Анжела – «другая», социально ответственная личность с твёрдым характером и добрым сердцем.

Можно предположить, что на выбор заглавия для повести «Одна из многих» повлияли не только социально-политические перемены, но и

историко-культурные процессы начала нового тысячелетия. Вряд ли мимо внимания писательницы прошла «одноимённая» повесть Ап. Григорьева «Один из многих» (1846). В центре этого произведения – Званинцев, демонический образ из ряда «печоринских эгоистов» (Б. Ф. Егоров), который «ни в чём и <ни> в ком не имел нужды, убив в себе всякую привязанность, смотря на людей, как на шашки, которые можно переставлять и, пожалуй, уничтожать по произволу» [Григорьев 2024: 15].

В 2007-м году отмечалось 185 лет со дня рождения этого талантливого писателя, поэта, критика, автора широко известного высказывания: «Пушкин – это наше всё» («Пушкин – представитель всего нашего душевного, особенного, такого, что остается нашим душевным, особенным после всех столкновений с чужим, с другими мирами. Пушкин – пока единственный полный очерк нашей народной личности, самородок...» [Григорьев 2008: 12]). Эти слова хорошо знакомы каждому имеющему отношение к русской культуре, тем более – В. Токаревой, вынашивающей в первые годы XXI века план своей автобиографической повести с «пушкинским» названием – «И жизнь, и слёзы, и любовь...» (2012).

В Анжеле из повести Токаревой «Одна из многих» нет ничего «демонического» и эгоистичного. Её образ является более притягательным и в сравнении с образом растерянного, отчаявшегося персонажа, выдвинутого А. П. Чеховым на первый план в рассказе «Один из многих» (1887) (авторское жанровое определение – «сокращённый водевиль "Трагика поневоле"» [Чехов 2024: Т.5: 125]). В этом произведении, наполненном «юмором и жизнью» [там же: 124], Иван Иванович, «один из многих» подобных «дачников», окрестил себя «тряпкой» и «мучеником» из-за «навязанной ему тьмы поручений»: в городе «выругать модистку жены», съездить «к башмачнику», приобрести «стеклянный шар для лампы, игрушечный велосипед» [там же: 16]. Устав от суетного существования, Иван Иванович слёзно молит случайно встреченного знакомого «одолжить до завтрашнего дня револьвер» [там же]. Это всем хорошо знакомое «чеховское

ружьё63», которое обязательно должно «выстрелить» согласно принципу драматургии классика. Оно и «выстреливает» в «Трагике поневоле» мучительным вопросом Ивана Ивановича: «Для чего я живу? Зачем?» [там же: 19].

Заданные вопросы привносят в юмористическое произведение чеховскую серьёзность, «окликая» годом раньше прозвучавшее в пьесе «Дядя Ваня»: «Мир погибает не от разбойников, не от пожаров, а от ненависти, вражды, от всех этих мелких дрызг» [Чехов 2024: Т. 9: 298]. Токарева в одном из интервью упоминает: «Мне особенно близок дядя Ваня. Каждый из нас в душе дядя Ваня» (Цит. по: Кравченко И. Мой Чехов. Интервью с В. Токаревой. STORY. 12.02.2015). Сам Войницкий с горечью признаёт: «Днём и ночью <...> меня душит мысль, что жизнь моя потеряна безвозвратно. Прошлого нет, оно глупо израсходовано на пустяки, а настоящее ужасно по своей нелепости» [Чехов 2024: Т. 9: 299].

Вот и в рассказе «Один из многих» Иван Иваныч, отчаявшийся «отец семейства», досадует оттого, что он «заболел! Одышка, изжога, вечно чего-то боюсь, желудок не варит... одним словом, не жизнь, а грусть одна! И никто не жалеет, не сочувствует, а как будто это так и надо. Даже смеются» [там же: 19]. В отчаянии он мучается, недоумевая, зачем ему дана жизнь: «К чему этот непрерывный ряд нравственных и физических страданий!» [там же].

Главной героине повести В. Токаревой «Одна из многих» в художественном мире Чехова ближе «другие признания, выражающие надежду, отстаивающие человеческое достоинство» [Коган 2010: 172]. Например, голос Ирины Прозоровой из пьесы «Три сестры»: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторг» [Чехов 2024: Т. 9: 54]. Анжела тоже отвергает «эстетику нытья» [Славникова 2002: 176], однако сочувственно относится к тем, кого гнетёт чувство одиночества и сознание бесполезности своей жизни. Она не мечется, точно зная, что нужно «помогать людям и греться в лучах благодарности» [Токарева 2007: 18]. Даже

если «лучей» не предвидится, – всё равно помогать, как она помогает своим родителям и дряхлеющей, теряющей разум, совсем чужой Розалии.

В этом смысле Анжела как яркая, целостная личность, действительно, «одна из многих», если учесть, что «многие» представлены воротилами столичного шоу-бизнеса, косо поглядывающими на эту наивную, бедную провинциалку, которая «состоит из труда, из труда и еще раз из труда» [Токарева 2007: 26]. Среди них – и супруги Гуськовы, к которым Анжела устраивается домработницей.

Писательница, стремясь наглядно показать изменения, произошедшие в постсоветском обществе, в повести «Одна из многих», в основном, сохраняет «компонентный состав» более раннего произведения – «Всё нормально, всё хорошо». Она словно «возвращает» чету Бочаровых из заграницы, представляя их в образах супружеской пары нового времени: это банкир Николай Гуськов и его жена Лена.

Бывшему «мидовскому работнику» Гуськову, в «застойные» годы обосновавшемуся в Париже, в период радикальных «перестроечных» перемен удастся воплотить в жизнь самые смелые мечты своего предшественника из повести «Всё нормально, всё хорошо»: у него и «дом на море, в Сен-Тропе» [там же: 36], и «собственный остров в Дании» [там же: 37], чего Бочарову «и не снилось». Однако «золотые горы» не приносят счастья Гуськову: у него, «кроме работы и денег нет ничего». Он «продрог до костей» [там же: 25] без семейного тепла и заботы близких. Лена, мающаяся от безделья в родной для обоих Москве, занята только тем, что днями «упрекала его, выдвигая требования» [там же: 23], долженствующие избавить её от депрессии. Но Николай убеждён, что у супруги «причина головной боли та же, что у Анны Карениной: праздность» [там же: 34].

Ощутить душевное тепло стареющему банкиру не удаётся ни в Париже с помощью миловидной «секретарши из посольства», ни на своём собственном острове, куда привозят «целый самолет молодых тёлок» [там же]. К Анжеле тянется бесприютная душа банкира, так оценившего её

душевные качества: «не хищница и не захватчица. Не давит, детьми не шантажирует. Желанная и лёгкая, как тучка золотая. Украшает и осмысляет жизнь» [там же: 46]. Героиня повести идёт на сближение с ним не из-за «толстого кошелька» Гуськова, а из сочувствия к «пятидесятилетнему дядьке»: «Такой одинокий и несчастный» [там же: 39].

Вполне вероятно, в банкире её, натуру, музыкально одарённую, привлекает и его умение чувствовать музыку, способную выговорить затаённую боль. Николай замирает, услышав «нечеловечески прекрасное» [там же: 54] пение «Ночевала тучка золотая...» в исполнении академического хора. Гуськов отмечает «божественный порядок слов и звуков» [там же] этой композиции, в основе которой стихотворение М. Ю. Лермонтова «Утёс» (1841): «На первом четверостишии музыка была лёгкая, как тучка золотая. Второе четверостишие шло с паузами. Музыка-плач. Тяжёлые мужские рыдания» [там же], – которые, по-видимому, вместе с ним способна уловить только Анжела.

Подобно Нине Бочаровой из повести «Всё нормально, всё хорошо», озадаченной лишь приобретением полезной и престижной домашней техники «мулинекс», Лена Гуськова выстраивает свою жизнь по стандартному маршруту: «дорогие парикмахерские, салоны красоты, продукты – в шведском магазине «Стокманн», одежда в «Эскадо» [там же: 17]. Жена банкира, «благоухающая всеми неземными ароматами», устаёт от налагаемых семейным статусом «обязательств»: «съездить на Кипр, потом в Карловы Вары на воды, летом в Сен-Тропе на море, зимой в Куршевель на лыжи» [там же: 18]. Эта изнуряющая «усталость» ведёт к тому, что женщина в попытке «отключиться» от бесцельной жизни «пьет и не может остановиться» [там же: 17], как и супруга Бочарова Нина из повести «Всё нормально, всё хорошо».

Автор обеих повестей развеивает стремления безликих жён успокоить себя тем, что есть «дети и деньги», а значит, «всё хорошо и даже замечательно» [там же: 37], утверждая: «талант – это самое интересное, что

есть в человеке. Талантливый человек – как талантливая книга, её интересно читать и перечитывать. А бездарную книгу просто отодвигаешь – и всё» [Токарева 2023: 17]. Главный талант – человечность, этим даром в повести «Одна из многих» награждена только Анжела, жизненная энергия которой выгодно отличает этот образ от образов богатых, но одиноких новоявленных «хозяев жизни».

Это отличает Анжелу и от «молодой журналистки» Маши, в повести «Всё нормально, всё хорошо» довольствующейся бессловесной ролью «таза», в который Бочарову можно «вытошнить все лишнее» [Токарева 2000: 103]. Должно быть, Анжела являет собой одну из ведущих тенденций в современном социокультурном пространстве: «Постсоветское время рождает новую женственность, связанную с активной жизненной позицией» [Кардапольцева 2005: 7]. Характер и поступки Анжелы из Мартыновки усиливают симпатии читателей, если принять к сведению умозаключение Дианы (она, как и Гуськовы, из «новых русских»), как-то с пренебрежением сказавшей Анжеле: «Вас больше, чем нас» [Токарева 2007: 28].

В этом намёк на те не попавшие в привилегированное положение широкие слои населения, которые «и в Мартыновке», и повсеместно, «устремляются к держателям с протянутой рукой» [там же], хотя именно на их плечах держится государство и материальное благополучие «знатного» меньшинства. Анжелу не смущают такие язвительные замечания, ей свойственно чувство принадлежности к нашему трудолюбивому и талантливому народу, к тем «многим», которые «конкретными делами» [там же] добиваются заветных целей, а не «прожигают» жизнь, пользуясь результатами чужой деятельности.

Вместе с тем Анжела, не забывая о «многих», отодвигает от писательницы упреки в принадлежности к «массовой» литературе, где наблюдается «единообразие сюжетов, мотивов, приёмов» [Черняк 2007: 11], ориентированных на читателя, «ищущего в печатной продукции, главным образом, развлечения» [Хализев 2004: 147]. «Одна» – этим количественным

числительным единственного числа Токарева стремится подчеркнуть не «серийность», а уникальность своей героини, её «единичность».

Так писательница дистанцируется от серии книг «Женский детектив» 1990-х годов, рождением которого считается первый роман Александры Марининой «Шестикрылый серафим» (1991), написанной в соавторстве с Александром Горкиным. В последующие годы Маринина обретает ещё большую популярность благодаря ряду детективов о талантливом опере Насте Каменской, чей образ соответствовал запросам первых «перестроечных» лет: «российский читатель, с детства привыкший к сказкам, где добро побеждает зло, вновь соскучился по положительному герою. На эту роль не подходил удачливый бандит, безжалостный мститель или супермен-сыщик, крушащий преступников все теми же криминальными методами, заимствованными у его клиентов» [Ильичёв 2000: 20].

Настя Каменская, оказавшись воплощением «гуманного детектива», отвечала «заявкам» читателей и зрителей на «положительного героя», представляющего «средний класс современного российского общества, сумевший сохранить положительную жизненную ориентацию» [Николенков 2000: 21]. В повести «Одна из многих» В. Токарева не предлагает «читателю расшифровать скрытое, следуя по цепочке подсказок» [Руднев 1999: 80], как в произведениях детективного жанра. Анжела никого не разоблачает, никого не судит, даже столкнувшись с коррупционным миром шоу-бизнеса, но её планы и решения задают высокую духовно-нравственную высоту, выявляющую мелочность запросов тех, кого «меньше».

Отличается повесть «Одна из многих» и от «женского» романа в «массовой» литературе 90-х – начала 2000-х с его «мифологемой Золушки, где существенную роль занимает мотив превращения героини из бедной и неустроенной в преуспевающую и любимую» [Черняк 2004: 120]. В этом ряду не только романы наших современниц (Т. Полякова, А. Малышева, Т. Москвина и др.), но и «возвращённая» проза писательниц начала XX века. Возможно, В. Токаревой известно: тиражи её книг в 1990-е возросли так, что

популярность писательницы «оказалась сопоставимой с популярностью <...> "королевы дамского романа" Анастасии Вербицкой» [Черняк 2002: 595].

В советский период истории упрёки этому автору в потакании «низменным вкусам» (К. Чуковский) читательской аудитории привели к тому, что имя Вербицкой оказалось фактически вычеркнутым из русской литературы, а её произведения – запрещены. Однако в наши дни интерес к ним возобновляется: произведения Вербицкой вновь издаются, адаптируются для театра и кино.

Не исключено, что сериал «Иго любви», снятый в 2007 году по одноимённому роману Анастасии Вербицкой, в центре которого – скромная костюмерша Наденька, мечтающая о театре и любви известного актера Мочалова, не прошёл мимо внимания Виктории Токаревой. В 2009 году она публикует повесть «Террор любовью» (2009), название и система персонажей в которой обнаруживает отклик на роман Вербицкой.

Понятие «иго», характеризующее «угнетающую, порабощающую силу» [Ожегов, Шведова 2014: 813], нашей современницей переосмыслено и усилено благодаря образу повествовательницы, способной к преодолению любого давления, любой зависимости, в том числе – зависимости от собственных сомнений. «Провал» на вступительных экзаменах в театральный институт и снисходительное замечание профессора: «Ваши способности равны нулю с тенденцией к минус единице» [Токарева 2009: 66], – не лишают её внутренней уверенности – «во мне что-то есть» [там же], как не лишает Анжелу из повести «Одна из многих» убийственная характеристика шоумена – «ещё одна Валерия» [Токарева 2007: 13].

Наоборот, главной героине из повести «Одна из многих» это сообщает дополнительную энергию, помогающую сформулировать главный жизненный девиз: «Сражаться и побеждать» [там же: 39]. Он, несомненно, отличает Анжелу от Наденьки Шубейкиной из романа Вербицкой: той, одержимой «жаждой любви» как «бесовским наваждением», «преклонение

перед избранником» [Вербицкая 1992: 23] не позволяет в полной мере реализовать свой артистический талант.

Вопреки «золушкам» из «женских» романов, которые «не в себя верят, а в чудо» [Вербицкая 1992: 15], героини В. Токаревой исключают для себя возможность обретения «лёгкого» счастья благодаря встрече с «чудесными помощниками». Так, Ирина Гусько в повести «Своя правда» (2002), как «лошадь под дождём» [Токарева 2002: 14], тянет на себе лямку матери-одиночки; Надька из повести «Птица счастья» (2005) обладает упорством «молодой волчицы, которая рыскает и рискует и не знает, что будет в конце дня» [Токарева 2005: 34]. Они, как и Анжела, уверены: «птица счастья» существует, но она не делает случайного выбора, её благорасположение нужно заслужить вниманием к окружающим, готовностью помочь тем, кто бедствует. Даже если в прозе Токаревой случается судьбоносная встреча «принца и нищенки», как в «женских» романах, то сиюминутного преобразования «золушки» в «принцессу», с первого взгляда покорившую избранника, не происходит. Героини Токаревой лишь со временем своим благородством и душевной теплотой заслуживают ответной любви. Так происходит в рассказе «Свинячья победа» (2008), вышедшем через год после публикации повести «Одна из многих».

Возможно, оглядываясь на творческое наследие Чехова, сумевшего представить мировоззренчески значимые проблемы своего времени в сопоставленных образах реалистически достоверного «дяди Вани» из одноимённой пьесы и юмористически окрашенного образа Ивана Ивановича, «трагика поневоле», писательница в начале двухтысячных в образах Анжелы из повести «Одна из многих» и Вики из «Свинячьей победы» настойчиво проводит мысль: именно в народной среде живо неискоренимое духовно-нравственное начало, способное противостоять разрушительным вызовам кризисного периода в отечественной истории конца XX и в первые годы XXI столетий.

Рассказ «Свинячья победа» юмористически окрашен, но авторская позиция предельно серьёзна. Как и в случае с повестью «Одна из многих», «возлюбить ближнего» оказываются способными не дети преуспевающих «гуськовых» (их «нежные и прекрасные» дочери лишь «разрешают полюбоваться» собой» [Токарева 2007: 18]), а именно те, кого «больше». Из этого «большинства» – и главная героиня рассказа В. Токаревой «Свинячья победа». Это Виктория Поросёнок, работница птицефабрики, расположившейся на периферии московской области. Учитывая мнение исследователей, включающих имя литературного персонажа «в систему сопоставлений и противопоставлений, организующих художественный текст на разных уровнях» [Николина 2003: 197], имеет смысл обратить внимание на «мифологический» план имени главной героини в рассказе «Свинячья победа».

Произведение начинается авторской характеристикой: «У неё было красивое торжественное имя: Виктория» [Токарева 2008: 3], – «мифологически» сближающей имя собственное с «римской богиней победы», соответствовавшей греческой Нике» [Корш 2014: 115]. Однако красивое имя соседствует с неблагозвучной фамилией Поросёнок, которой героиня «стеснялась», поэтому чуть насмешливая улыбка автора не противоречит самоиронии девушки: «Виктория Поросёнок – идиотское сочетание. Свинячья победа» [Токарева 2008: 4].

Именная характеристика героя, передающая «читателю скрытую информацию, извлекаемую благодаря способности имени порождать ассоциативные и коннотативные значения» [Гальперин 2006: 28], в случае с Викторией словно «заземляет» величие «божественного» имени, носителем которого является «птичница», мечтающая о знакомстве с недостижимо популярным теледиктором Владом Петровым. Тем не менее, «торжественность» имени, данного автором своей героине, не уходит из поля зрения читателей, внимательно следящих за тем, как девушка, преодолевая массу преград, неуклонно движется к победе. Не случайно и её фамилия

вызывает ассоциации скорее с неопрятным ребенком, «проявляя» в памяти строчки из широко известного «Мойдодыра» (1923) К. И. Чуковского: «Ах ты грязный, неумытый поросёнок» [Чуковский 2004: 7], – чем «упрекает» взрослого во внешней и внутренней «запущенности». Ведь в этом «поросёнке» звучат не столько неприязненные и брезгливые интонации, сколько по-матерински любовное отношение к «дитяте».

Стоит отметить и особенности портретной характеристики героини, представленной Токаревой в свойственной ей афористичной манере, которую исследовательница Н. М. Калашникова считает «доминантой идиостиля» [Калашникова 2004: 5]. «Внешность у Виктории тоже слегка свинячья: рыжие ресницы, рыжие волосы, голубые глаза и десять килограммов лишнего веса. Тонкая талия, пышный зад, нежная кожа – копия Саскии Рембрандта» [Токарева 2008: 4]. Так «портретное» снижение образа девушки с именем самой Виктории Токаревой уравнивается её самоиронией и отсылкой к судьбе музы великого художника. Та юная фрисландка не только подарила мастеру недолгие восемь лет счастливой семейной жизни, но и стала единственной моделью, в работе с которой живописец реализовал «весь пыл сердца и ум, достигая истинного творческого озарения» [Козмин 1990: 30].

Рембрандт, воссоздавший на своих полотнах «неотразимый до правдивости образ» Саскии, «диалектику переживаний» любимой женщины» [там же: 29], помогает Токаревой всмотреться в движения души своей героини, отмечая в образе Вики некоторое портретное сходство с женой художника, выявляющее «достоинства здоровой чувственной красоты». Внешность Вики, по «самохарактеристике» – «свинячья», достойна восхищения: «Великий художник Рембрандт тут же посадил бы на колени» [Токарева 2008: 4]. Использование экфрасиса – «вербального представления визуального изображения» [Абиева 2001: 80] – «обнажает приём» [Геллер 2002: 8]: это прямая отсылка к прославленному шедевр художника «Автопортрет с Саскией на коленях» (1635), ставшему «лучшим

свидетельством земного счастья» [Козмин 1990: 30] Рембрандта, редко выпадающего гениальным людям.

Однако если очарование Саскии не подлежит сомнению и в настоящее время, то внешние «параметры» Вики не вписываются в современные каноны красоты, диктуемые «западными модернистскими стандартами» женской привлекательности, «которые во многом противоречат традиционным» [Сколодова 2014: 182]. Специалисты обозначают маркеры идеального образа женщины XXI века («красота и стройность фигуры, <...> откровенная одежда, яркий макияж, длинные ногти» [там же]), указывая на непопулярность образов женщины-матери и женщины-хозяйки, к которым относятся и пышнотелая домовитая Вика, и хозяйственная «простушка» Анжела из повести «Одна из многих». В связи с этим представляется справедливым утверждение Л. А. Юркиной: «Привлекательность» литературного героя состоит не только в том, что он безукоризненно воплощает идеал автора, но и в том, что сам он является живой и совершенно конкретной личностью» [Юркина 1999: 203]. Писательница с интересом следит за поведенческими особенностями своей Виктории, не столько подсмеиваясь над ней, сколько пробуя утешить и вдохновить, отмечая её музыкальность как достоинство, по-видимому, особенно ценимое Токаревой.

Специальное образование, полученное самой писательницей в музыкальном училище, с молодости оказалось не только профессией, но и способом мировосприятия: «Жизнь стала стереофоничной» [Токарева 2023: 23]. Потому дорога ей Вика из рассказа «Свинячья победа»: девушка поёт, как «Монтсеррат Кабалье», хотя она и «поёт курам» [Токарева 2008: 6] (напрашивается – «на смех») на птицефабрике. Несмотря на юмористическую окрашенность такого уточнения, чувствуется любовное отношение автора к героине. Не случайно писательница настойчиво привлекает внимание к вокальным данным девушки: Вика обладает голосом, «как у ангела – высоким и чистым», «струящимся как будто с неба» [там же]. Когда героиня рассказа «принималась петь а капелла», «голос звучал, как у

ангела», создавалось впечатление, «будто ангелы слетали с неба и пели в унисон» [там же: 17].

«Ангельский голос» героини из рассказа «Свинячья победа» сближает её с образом Анжелы из повести «Одна из многих» и заставляет вспомнить определение, данное в своё время М. М. Бахтиным, видевшим в понятии «голос» и прямое, и переносное значение: «Сюда входит и высота, и диапазон, и тембр, и эстетическая категория (лирический, драматический и т.п.). Сюда входит и мировоззрение, и судьба человека. Человек как целостный голос вступает в диалог. Он участвует в нём не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью» [Бахтин 1979: 337].

Яркая индивидуальность Вики проявляется в отношениях со второстепенными персонажами, в первую очередь – с Владом. Создавая образ известного диктора, о котором мечтает Поросёнок, писательница «осовременивает» исконное славянское имя Владимир, выбирая упрощённую форму – «Влад». Наверное, дело в том, что Влад Петров не «владеет миром» [Петровский 1995: 86], это им овладевают горестные раздумья: дочь Лиза психически больна, и он ищет человека, которому можно доверить уход за девочкой. Отзывчивая и самоотверженная Вика Поросёнок решает «метнуться и подхватить крест, облегчить ношу» [Токарева 2008: 27] любимого человека. Влад очаровывает её не медийной внешностью, притягивающей многочисленных «фанок» диктора, готовых, «визжа от восторга отдирать кусок рубахи или штанов» своего кумира, а «неброским, чеховским юмором» [там же: 11] во время прямых эфиров.

Вскоре «бедная Лиза» Петрова становится для Вики «почти своей»: «делая вид, что не замечает болезни Лизы, она говорила с ней как с равной», постепенно помогая успешной социализации дочери Влада. Кроме того, Вика «действительно жалела Володину маму», утешала её, «как исплаканную девочку. Гладила её словами, легкими касаниями, всем сердцем» [там же: 124]. Так писательница подчёркивает внутреннюю красоту девушки «с

рабочей окраины», с достоинством преодолевающей испытания заботой о чужих по крови стариках и детях.

Неудивительно, что в финале рассказа полностью «растворяется» портретное «свинячество» героини, способной осветить жизнь возлюбленного, подобно Саскии Рембрандта: «Казалось, сейчас она поднимется на цыпочки, оторвётся от пола и взлетит, обвеваемая легкими одеждами, как роспись под куполом Сикстинской капеллы. Эта девушка – оттуда, из времён Рафаэля и Рембрандта, случайно залетела в двадцать первый век и застряла на птицефабрике» [там же: 35]. Такое впечатление Влада Петрова «вбирает» в себя и традиционно ценимые качества героинь русской классики: сострадание, доброту, жертвенность. Не эгоистичные, избалованные горожанки, которым «наплевать на всех, кроме себя» [там же: 14], а внешне непритязательные, но великодушные молодые героини «из многих», становятся в прозе Токаревой воплощением лучшего в женской натуре.

Очевидно, в повести «Одна из многих» и в рассказе «Свинячья победа» Токарева пытается зафиксировать объективную реальность начала нового тысячелетия, обнаруживая сходство своих героинь с героинями «новой деревенской» прозы. На рубеже XX и XXI веков писатели-«деревенщики» выводят на первый план своих произведений молодых женщин, неразрывно связанных со своим крестьянским прошлым и убеждённых: «В деревне нравствен сам труд, воспитывает сама природа, здесь ближе к Богу. Деревня – не одно лишь приложение рук, но и приложение души» [Распутин 1995: 5]. Среди «деловито сердечных» (П. Басинский) героев, на которых писатели-современники возлагают надежды на возрождение России, Тамара Ивановна из повести В. Г. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003), препятствующая безнаказанности насильника, почтальонша Надя из рассказа Б. Екимова «Не надо плакать» (2005), спасающая свою семью от жестокости хитроумного дельца. В новом тысячелетии связанная с русской деревней «духовная почва питает и укрепляет нашу национальную философию, <...> в

идеале совпадающую с христианским пониманием предназначения человека на земле: «не мне, но имени Твоему» [Казин 2018: 441]. Христианское начало в образах упомянутых героинь В. Токаревой подтверждает мнение ученых: «Русский народный менталитет никогда не отождествлял жизненный успех с большими деньгами. В этом главное отличие «русской идеи» от «американской мечты» [там же: 13].

§2. Эволюция характера главной героини повести

«Одна из многих»

По мере развития сюжета анализируемого произведения В. Токаревой удаётся сформировать положительное впечатление о своей главной героине, проведя её через искушения мегаполиса и соблазн «больших денег», что характеризует устремления Бочарова из повести «Всё нормально, всё хорошо». При этом писательница не идеализирует образ девушки из Мартыновки, порой слегка подтрунивает над «дремучестью» своей провинциалки, например, не понимающей, кого имеет в виду Лена Гуськова, сообщая о «целом самолете молодых тёлочек» [Токарева 2007: 34], сопровождающих банкиров на экзотических островах для отдыха. Получив такую «поразительную» информацию «про самолёт», Анжела сразу «переводит» её на понятный язык: «Там что, нет говядины?» [там же].

Не исключено, что здесь склонная к художественному «минимализму», объясняемому принадлежностью к миру кино, В. Токарева использует «диалог-информацию». Это приём, обнаруживаемый И. Н. Сухих в прозе В. Шукшина, тоже тесно связанного с кинематографом. «Диалог-информация», как правило, «в меру характеристический, в меру разговорный, с юмором, с обязательными разъясняющими ремарками» [Сухих 2001: 2], заменяет Шукшину пространные описания. Так и в рассматриваемом эпизоде у Токаревой этот приём обнаруживает не только наивность молодой сельской жительницы, пытающейся вникнуть в смысл используемых банкиршей слов, но и то, что собеседницы, будучи далёкими друг от друга, говорят «на разных языках».

Автора и читателей привлекает неизменное стремление Анжелы лично и профессионально состояться, преодолевая безрадостность «родного угла» и не теряя из вида «снега Килиманджаро» в чужом столичном мире. Сюжетные ситуации, в которых оказывается героиня, позволяют судить о внутреннем мире девушки, наделённой не только вокальными способностями (у неё «горло со свистком» [Токарева 2007: 5]), но и решительным характером, в котором есть место искренности и доброте.

Важно отметить, что «перспективное планирование» жизни героиней рассматриваемой повести претерпевает обнадёживающую эволюцию. Вначале грезящая «петь, как Кристина Орбакайте» [там же: 8], начинающая певица желает одного – попасть на телевизионную «Фабрику звёзд». У Анжелы, как и у многих молодых исполнителей, интерес к шоу-бизнесу связан с «презентацией некоего «света» с его интригующей «светской жизнью», некой кастово замкнутой, живущей по стандарту, недоступному членам «простого» телесмотрящего сословия» [Чередниченко 1997: 185].

Жестокая реальностью заставляет героиню Токаревой быстро повзрослеть: «Там несправедливость. Я пела лучше, чем Люба Юкина. Но взяли её, а не меня. Потому что я из Мартыновки. За меня некому хлопотать» [Токарева 2007: 10]. А за «юкиных» и подобных им «хлопочут деньги» [там же: 15]. В фамилии этой «Юкиной» улавливается «отголосок» комедии «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), снятой Л. Гайдаем по мотивам одной из пьес М. А. Булгакова. Смехотворный эффект вызывает появление на экране лукавого режиссёра Якина, покровительствующего бездарной пассивности.

Анжеле из повести Токаревой тоже приходится столкнуться со «стандартной» правдой своего времени: начинающим певцам предстоит либо найти спонсора, согласного оплачивать «раскрутку» восходящей звезды (иначе: «А кто узнает про её талант? Будет петь в кругу семьи. Чтобы выбиться, нужен спонсор» [там же: 13]), либо согласиться на грабительские условия продюсеров, наживающихся на безвыходности положения молодых эстрадных исполнителей: «Первые пять лет мы будем работать по схеме: 75

процентов мои, 25 – твои. А потом наоборот: 25 – мои, а 75 – твои» [там же: 32]. Не случайно в статье «Шоу-бизнес застыл» музыкальный критик Вадим Пономарёв характеризует состояние музыкальной индустрии 2007-го года как «тотальный формат» (Пономарёв В. «Шоу-бизнес застыл» // Персональный сайт Гуру Кена. 9.01.2008), диктующий кабальные «правила игры» для всех исполнителей без исключения, поскольку «тренд един» (там же). По-взрослому трезвая оценка препятствий на пути к мечте не останавливает Анжелу, понимающую, что ей, не будучи «в тренде», но и не отступая, предстоит «одной», то есть – в одиночку, бороться за себя.

По-видимому, в немалой степени успешный исход этой борьбы заложен Токаревой в имени главной героини. Во-первых, «Ангела» является производным от имени «Анжелика» [Петровский 1995: 310]. Не исключено, что в нём – мечта Наташки, матери главной героини из повести «Одна из многих», о светлой доле для своей дочери. Возможно, в сознании «бывшей учительницы» [Токарева 2007: 7], к несчастью, спивающейся в постсоветской Мартыновке, жил яркий образ Анжелы-Анжелики, созданный актрисой Мишель Мерсье в вышедшей в 1964 году на советские экраны мелодраме «Анжелика – маркиза ангелов» режиссера Б. Бордери.

В 1960-е годы Токарева обучалась на сценарном факультете ВГИКа и, несомненно, была осведомлена об успехе «Анжелики – маркизы ангелов». Не вызывает возражений утверждение: «Для поколения «шестидесятников» знакомство с зарубежным кинематографом символизировало определённую избранность, принадлежность к интеллектуальной элите» [Тимина 2005: 327]. В. Токаревой это знакомо: она лично знала Федерико Феллини, чьё «имя приобрело особую значимость в Советском Союзе, даже стало культовым» [Мюллер Веласкес 2021: 68]. Его фильмы «меняли сознание и мышление советских людей, заставляя их по-новому взглянуть на мир» [там же]. Во время встречи с Викторией Токаревой в Италии признанный мастер итальянского кинематографа вспомнил о впечатлении, что произвел на него её рассказ «Японский зонтик», опубликованный одним из итальянских

журналов: «Какое доброе воображение». Автор «воспринимает жизнь не как испытание, а как благо» [Токарева 2005: 67]. Токарева бережно хранит все детали той встречи с Феллини: предложив сотрудничество, эмоциональный «Федерико начал перечислять качества, которые я в себе совмещаю. Это было поощрение моей жизни» [там же: 134]. Феллини предложил писательнице совместную работу над творческим проектом. Несмотря на то, что планам по созданию русско-итальянского кино не суждено было сбыться, лестное предложение талантливого кинорежиссёра и сценариста с мировым именем вдохновило Токареву, придав «мощный стимул к жизни» [там же: 134].

Говоря о воздействии зарубежного кино на советских зрителей, стоит упомянуть: у массовой аудитории большой интерес вызывали не только и не столько фильмы для «посвящённых». Серия фильмов об Анжелике «у советских зрителей пользовалась невероятным успехом – каждый из них посмотрели 40 миллионов человек, а новорожденных девочек массово начали называть Анжеликами, Анжелами и Ангелинами» (Заминцева А. Маркиза Ангелов в Стране Советов: почему книги об Анжелике вызвали в СССР бурю негодования и волну обожания // Культурология РФ. 10.06.2009). На фоне «застойной» жизни это было неожиданно, что подтверждает нашумевшая статья Ю. Гейко «Зачем пришла к нам Анжелика». Опубликованная на страницах «Комсомольской правды», она резко осуждала Госкино СССР за приобретение всякого рода «французских костюмных киноприключений» [Гейко 1985: 25].

В «перестроечный» период зазвучали голоса в защиту таких фильмов: «Анжелика» есть то, что она есть: не претендующая на многое развлекательная картина, исторический лубок, со своими взлётами и неудачами, своей не до конца продуманной эстетикой, своим более чем скромным местом в пирамиде мирового кино». Однако «представим на секунду, что весь экран заполнен «Анжеликами», «Тремя мушкетёрами» или «Графами Монте-Кристо». Кошмар. А если он заполнен одними серьезными проблемными фильмами? Положа руку на сердце, захотим ли мы этого?»

[Дмитриев 1987: 16]. Можно предположить отрицательный ответ. Не избалованные жизненными благами советские зрители с удовольствием смотрели на блистательную роскошь Версаля, тем более, что в центре неизменно оказывалась очаровательная и дерзкая красавица.

В образе Анжелы из повести «Одна из многих» улавливается некоторая переключка с «кинематографической» маркизой Анжеликой: она «беленькая, голубоглазая» [Токарева 2007: 4], обладающая едва ли не «кукольной» внешностью, под которой скрываются «бойцовские» качества. Мелодраматическая «маркиза» волею случая оказывается в центре обитателей «парижского дна» и разбойников, населяющих «Двор чудес» – «la cour des miracles», район, где обитают преступники, на жаргоне прозванные «ange» – «ангелами» (пер. М. Просянкиной), что отмечено исследователем Жоржем Дюсселем в Словаре французского аргот (Georges Delesalle. Dictionnaire argot-français et français-argot.1896.453).

Конечно, в Мартыновке, где прошли детство и юность главной героини из анализируемой повести Токаревой, не было большого скопления бандитов и разбойников. Упоминается лишь о первой любви девушки – Алёшке Селиванове, «ехавшем на тракторе и сбившем бабку Викентьевну» [Токарева 2007: 13], из-за чего он оказывается в тюремном заключении. Однако развитие действия в повести «Одна из многих» начинается в этом приморском селе, значительная часть обитателей которого вынужденно скатывается до уровня «придонного» слоя, контрастно противопоставленного не «королевской свите» из популярной мелодрамы, а «сливкам» постсоветского общества с его «гуськовыми» и подобными им. И те, и другие составляют единый общественный «организм», признающий власть «презренного зелья» [там же: 14]. «Сливки» пристрастием к нему стараются компенсировать отсутствие семейных ценностей и привязанностей в личной жизни и нехватку общественного признания своей деятельности, а «сельские жители» (В. Шукшин) пьют и «напиваются, наполняя себя алкоголем от пяток до бровей», потому что «работать негде» [там же: 8].

Эту губительную тенденцию еще в 1990-м году продемонстрировал С. Говорухин в фильме «Так жить нельзя», показав, что в постперестроечном обществе «рядом с нищетой материальной гнездится зло не менее страшное – нищета духовная», приводящая к «бесконечным, по всей стране выстроившимся очередям за водкой» [Липков 2021: 25], приобретающей статус «жидкой валюты». В этот адаптационный период жизни зарубежный кинематограф ещё отчётливее обнаруживает мнимость кумиров «ушедшей советской эпохи» и «псевдоидеалы постсоветского периода» [Тимина 2005: 333]. Вот почему в самом начале повести «Одна из многих» В. Токарева удерживает читателей от параллелей с кинопродуктами «массовой» культуры, подчёркивая не авантюрное, а именно «ангельское» происхождение имени своей главной героини: «Имя Анжела – производное от ангела. Она и вправду была похожа на ангела...» [Токарева 2008: 3].

Авторский выбор имени для главной героини повести «Одна из многих» («Анжела» – производная форма мужского имени «Ангел», «из греч. *aggelos* вестник», полная форма которого восходит к «лат. *angelica* ангельская» [Суперанская 2005: 256]) позволяет судить о нарастании христианских мотивов в творчестве В. Токаревой и ставит это произведение в один ряд с другими, наделёнными писательницей «говорящими» заглавиями: «Ни сыну, ни жене, ни брату» (1993), «Не сотвори» (1995), «Ангел-хранитель» (2014). Это вполне закономерно в период «социальной и нравственной нестабильности», когда у значительной части общества усиливается внимание к «проявлениям Божественного начала, того, что спасало человечество и, ежели будет на то Господня воля, спасет и сейчас» [Сосновская 2011: 317].

Что касается повести «Одна из многих», то важно заметить, что Токарева не представляет читателям «ангельский» характер «в чистом виде», хотя в ходе развития сюжета не раз упоминает об «ангельских» качествах Анжелы. Это свойственное небожителям «безграничное терпение, способное усмирить окружающих» [Уэбстер 2010: 324], особенно отчётливо

проявляющееся в тот период, когда безденежье заставляет главную героиню повести Токаревой выполнять работу сиделки, ухаживающей за «полусумасшедшей старухой» [Токарева 2008: 18] Розалией. Если у этой подопечной «бывали вспышки ярости, и она кидалась в рукопашный бой, Ангела ловила её сухие кулачки и крепко держала» [там же: 20], гася напряжение обеих сторон. Кроме того, девушка «привязывается» [там же: 15] к Розалии, считая, что «бабушки нужны в природе, они делают жизнь более уютной, корневой и осмысленной» [там же].

Именем Розалия недаром названы у Токаревой пожилые женщины и в повести «Всё нормально, всё хорошо», и в повести «Одна из многих». В Анжеле общение с незнакомой прежде Розалией, доставляющей немало проблем, вызывает воспоминание о своей пожилой родственнице со стороны отца, «отторгшей внучку вместе с её мамашей» [там же: 19], потянувшейся к алкоголю. Ангела не таит зла на родную бабушку, отказавшуюся от неё: девушке свойственно «ангельское» умение прощать (свою бабушку «Ангела любила бы её изо всех сил – преданно и бескорыстно. Кровь не вода» [там же: 21]). К слову, этого понимания, в основном, лишены персонажи-мужчины в прозе Токаревой: они легко «вычёркивают» родителей из своей жизни, не испытывая ни сыновней благодарности, ни угрызений совести. Бочаров в повести «Всё нормально, всё хорошо» равнодушен и к «учёной бабушке» Розалии Галесник: профессор в нём видит продолжателя своих научных изысканий, а он в ней – «шланг, <...> тихо качающий энергию» [Токарева 2000: 35] из своего бывшего ученика. Для Анжелы «кровь – не вода» не просто слова: несмотря на омраченное пристрастием родителей к алкоголю детство, она не устраняет их из жизни и из памяти, пробуя, насколько возможно, «выпрямить» родительские судьбы, проявляя не только ангельское терпение, но и «безоговорочную любовь к ближнему, <...> отсутствие критики других, несмотря на причинённые обиды» [Уэбстер 2010: 345].

Недаром первыми заработанными в столице деньгами героиня Токаревой распоряжается так: «Я матери пошлю. И отцу на ремонт. У него

все полы прогнили. Пусть доски купит» [Токарева 2007: 22], – чем заслуживает искреннее одобрение Киры Сергеевны, «редактора киностудии», добровольной помощницы Анжелы, и её мужа, заметившего: «Настоящая дочь» [там же]. Однако, несмотря на свою привязанность к родной станице и к семье, Анжела «не хотела сидеть двенадцать лет возле родителей» [там же :11], дожидаясь из тюрьмы своего Алёшку. Поэтому она покидает Мартыновку и в столице пробует самостоятельно пробиться на большую сцену, став конкурсанткой «Фабрики звёзд».

Но вскоре девушка понимает, как «работает» эта «фабрика»: шоу-бизнес – в первую очередь «бизнес – значит, бабло, в смысле деньги» [там же: 16]. Воротил этого «бизнеса» меньше всего заботит, чтобы музыка, проникающая в сознание слушателя, затрагивала лучшие струны его души, пробуждая порывы к прекрасному. «Коммерческое» время требует шлягера, ставшего «товаром, представляющим не более чем иллюзию удовлетворения потребности в свободном выборе» [Забродин 1990: 24].

Вот и в повести «Одна из многих» автор подчёркивает устоявшуюся к началу нового тысячелетия тенденцию: «принципиальное снижение эстетического уровня до самого низшего – понятного толпе» [Ильин 1998: 90]. Организаторы экранных шоу и проектов, не задумываясь о культурно-просветительской миссии, создают «жвачку для населения» [Токарева 2007: 18]. Не случайно именно такую метафору использует Токарева: она обращается к «жевательной резинке» как к символу красочной западной жизни, притягательно-яркому, но быстро теряющему свои «вкусовые» качества. «Жвачкой», где «хлопочут деньги» [там же], крадёт время и чувства у зрителей, пойманных на примитивные вкусы. Это вполне соответствует очертаниям «американской мечты», получившей «распространение в массовом обществе и делающей особый акцент на материальной стороне свободы» [Баталов 2009: 253].

Анжела, поначалу заворожённая манящим светом рампы популярного шоу, быстро в нём разочаровывается, поняв, что проект – всего лишь «товар

одноразового пользования», где задача продюсеров – «тиражировать стандартизацию и пошлость», а «фабриканты» скроены «по общему образцу и мало чем отличаются друг от друга» (Вартанов А. Кто же режет курицу в год Петуха? // Труд. 13.01.2005). Поэтому в тексте анализируемой повести появляется закономерный вопрос: «Где они и где Анжела?» [Токарева 2007: 28], позволяющий авторскому голосу «слиться» с голосом своей возмущённой героини. Токарева, сатирически обрисовывая более удачливых конкуренток певицы, которые «обречены на победу», вместе с Анжелой поражается тому, что и «маленькая, как крысёнок», и «высокая, как баскетболист», «фабрикантки» будут петь под «фанеру» [там же: 12], а «чистый, сильный» [там же: 15] голос Анжелы останется невостребованным из-за «полезных» для организаторов правил шоу-бизнеса.

Стоит обратить внимание на замечание Н. А. Кожевниковой о том, что особенностью современной прозы становится стремление «разрушить твёрдые и четкие грани между речью автора и героя» [Кожевникова 2024: 103]. Это наблюдается в эпизоде конкурсного выступления главной героини из повести «Одна из многих». Здесь «голоса» автора и Анжелы подтверждают единство мнений: легко берущая «верхние ноты» [Токарева 2007: 15] героиня не будет «своей» в сфере шоу-бизнеса начала 2000-х годов, где «ни ноты без банкноты» [Токарева 2007: 23], а «певицами» признаются лишь те, кто «делает кассу» продюсерам.

На фоне организаторов «звёздных прослушиваний», представленных эпизодическими персонажами, созданными автором не без иронии (мальчик на побегушках – Стасик, чья основная функция сводится к озвучиванию «хозяина» за кадром, продюсер Марк Тамаркин: Тамаркин не фамилия, а прозвище, появившиеся в связи с именем Тамарки, жены Марка), образ Анжелы становится всё более значительным. В этой среде она не «ещё одна», а «одна из многих»: «она – одна», «единственная» среди массы «наштампованных» всякого рода «фабриками». Героиня повести «Одна из многих» живёт в обществе, постепенно приобретающем формат общества

массового потребления, «где нередко материальные ценности отодвигают в личности на последний план творческое, созидательное начало, на первый выступает культ силы, не признающий «"табели о рангах", и культ денег, особенно опасный для молодых сердец» [Перевалова 2018: 182]. Однако Анжела находит в себе силы противостоять такого рода соблазнам и искушениям, отвергая самый лёгкий способ пробиться на сцену – «переспать с продюсером» [Токарева 2007: 16].

Она предпочитает обеспечить свой «собственный успех» [там же: 49] упорным, хоть и тяжёлым трудом сиделки, помощницы в доме банкиров Гуськовых, где «уборка и глажка» в таком объёме, что даже «не снились ей во сне» [там же: 10]. Автору повести близка уверенность героини: на предпочтениях «Фабрики звёзд» свет клином не сошёлся. Внутренние ресурсы не вписывающейся в современные шоу-стандарты Анжелы подпитывает «вечная» музыка, народная и классическая, которая живёт, не одно столетия, претерпевая разного рода искажения. Не случайно образ главной героини В. Токаревой вызывает в памяти читателей уникальную личность Екатерины Савиновой, блестяще исполнившей роль Фроси Бурлаковой в кинофильме Е. Ташкова «Приходите завтра» (1963). Именно с ней сравнивает Анжелу жена банкира Гуськова. Ревнуя неверного супруга и пытаясь умалить достоинства девушки, Лена насмешливо бросает Николаю: «Но у тебя же есть Фрося Бурлакова» [там же: 51].

Действительно, «деревенское» происхождение Анжелы, её уникальный голос и эпизод, когда она «поёт и моет окна» [там же: 11], заставляя «людей останавливаться, смотреть, подняв головы» [там же], вызывают в памяти читателей образ Фроси и сцену домашней уборки из любимого многими кинофильма. Но героиня Токаревой живёт в другие времена, когда всё большее значение приобретают деньги. Поэтому она слышит не «Приходите завтра», сказанное седовласым благородным профессором, объясняющим Фросе, что она опоздала на вступительные экзамены (в фильме Ташкова его роль исполняет Борис Бибииков, талантливый актёр, режиссёр и педагог, на

самом деле принявший вступительные экзамены у Савиновой, а потом и учивший её), а грубовато отпущенное Стасиком, «молодым мужиком, бритым наголо»: «Приходи, когда появится бабло» [там же: 15].

Несмотря на отсутствие требуемого «бабла», отодвигающего «завтра» Анжелы, колкая реплика Лены Гуськовой о сходстве девушки с Фросей Бурлаковой «не срабатывает»: нет ничего, заслуживающего насмешки, ни в образе талантливой, открытой миру киногероини, ни в личности исполнившей её роль актрисы Екатерины Савиновой.

«Это крестьянская девушка с трагической судьбой, покори́вшая актёрским мастерством, голосом в три октавы и манерой исполнения, близкой к истокам славянской певческой культуры (не зря её называли «певучей крестьянкой» (Трубиновская Н. Екатерина Савинова – «чудо природы» // Хронотоп. 6.11.2013) завоевала сердца тысяч советских зрителей. Бурлакова – фамилия подруги самой Савиновой, вместе с которой они из далёкого села отправились покорять Москву. Е. Савинова, как (несколько позднее) и В. Токарева, с первого раза не поступила во ВГИК, но, не поддавшись отчаянию, со временем все-таки осуществила свою мечту.

Вот и Анжела, пережив немало огорчений, с воодушевлением берётся за подготовку композиции (не песни-«однодневки»), представляющей собой «что-то вроде старинного вальса» с завораживающей музыкальной темой: «На Муромской дороге стояли три сосны, / Прощался со мной милый до будущей весны...» [Токарева 2007: 39]. Упоминание о «Муромской дорожке» в данном произведении подтверждает востребованность русской народной песни в современном обществе, напоминая читателям о Лидии Андреевне Руслановой, еще в довоенные годы записавшей эту композицию на грампластинку и часто исполнявшей её на эстраде. Эта нестареющая песня – подлинно народная по сюжету и настроению, по словам и мелодии – «во весь голос» напомнила о себе в 1993-м году, когда на экраны страны вышел фильм «На Муромской дорожке». В нём сопровождением является одноимённая композиция, исполняемая народным артистом Аристархом Ливановым. А с

2001-го года в Муроме ежегодно проводится Межрегиональный фестиваль народной музыки и ремёсел «На Муромской дорожке».

Не исключено, что живым и ярким образ Анжелы делает и ориентация автора на реально существующую сверстницу своей героини. По-видимому, это Пелагея, современная эстрадная исполнительница народных песен, обладающая уникальным голосом (в четыре октавы) со «свистковым регистром», который сопоставим с голосами Л. Руслановой и Е. Савиновой. Пелагея тоже не «вписалась» в «фабричный конвейер», девятнадцатилетней сформулировав чёткую позицию относительно задач своего творчества: «Вижу, что можно делать модную русскую музыку так, как мог бы видеть человек моего поколения. И мне бы очень хотелось, чтобы её слушали молодые люди, мои ровесники. А интерес к корням есть в любом человеке, неважно, какой он национальности» (Цит. по: Баканов К. Пелагея: «Я хочу делать модную русскую музыку» // Новые известия. 6.05. 2006).

Появление Пелагеи на «Фабрике звезд-2007» с «Валенками», которые некогда блистательно исполняла Лидия Русланова, превратив из «цыганско-плясовой» в русско-народную песню, и было продиктовано желанием сместить акцент со шлягерной «стандартизации» эстрады на дорогие русскому сердцу мотивы, в которых своя интонация, свой строй сюжета, своя эстетика народной шутки. Очевидно, Токарева, демонстрируя в образе Анжелы тягу представительниц молодого поколения к истокам народной культуры, связывает с ним надежды на возрождение интереса к народной музыкальной культуре. Правда, Пелагея – сибирячка, она родилась в Новосибирске, далеко от Мартыновки на морском побережье, но всё-таки определённую связь между литературной героиней и предполагаемым прототипом её образа трудно исключить: «Пелагея» из греч. «Pelagia Пелагия: pelagos морская» [Суперанская 1991: 329]. Недаром Пелагея, как и Анжела, – из поколения «next». По мнению исследователей, «пехты» в нашей стране способны «проявлять себя как творцы и создатели значимых ценностей» [Зубарева 2007: 120]. Такие «поколенческие» приметы

обнаруживает не только музыкально одарённая героиня Токаревой. В реальном мире начала 2000-х литературная премия «Дебют» определяет целый ряд молодых талантливых авторов. Сергей Шаргунов, «первый проявленный идеолог «поколение next», становится и «первым лауреатом «Дебюта» 2001 года в номинации «Крупная проза» [Славникова 2002: 176].

Конечно, этому поколению не удаётся избежать «романтического представления о гении, который, ничему не учась, возникает весь целиком и получает признание вдруг, как изгнанный наследный принц получает трон» [там же: 172]. Но не прекраснодушные мечты (они свойственны и Анжеле, желающей «стать звездой. Петь на сцене. Как Кристина Орбакайте» [Токарева 2007:14]), а талант и творческая взыскательность молодых позволяют прийти к выводу: «Дела в литературе обстоят очень и очень неплохо. Прямо сказать, обнадеживающая картина. <...> если этих новых никто не испортит и не развратит – или они сами себя не испортят, стараясь где ползком, где катком <...> пропихнуться в заветный круг «богатых и знаменитых» [Ремизова 2002: 170].

В. Токарева образом своей Анжелы, в характере которой доминирует не стремление любыми путями пробиться к громкой славе и личному бытовому комфорту, а неуклонное желание помогать близким и своим талантом служить миру, явно солидаризируется с этими прогнозами литературоведов. Среди качеств характера Анжелы, отличающейся целеустремлённостью и неискоренимой связью с семьей и малой родиной, особенное значение для автора приобретает озабоченность героини судьбой её песенной «казахской станицы». Здесь планируется строительство чего-то вроде отечественного «Лас-Вегаса», куда «все пороки большого города стекутся» [Токарева 2007: 54]. Героиню, как и автора произведения, объединяет тревожная мысль о возможности забвения народных музыкальных сокровищ, вытесняемых легковесными шлягерами с их «монотонным повтором пары кратких, шарманочно-лапидарных, мелодических фраз» [Чередниченко 1997: 186].

Стоит отметить, что обеспокоенность истощением фольклорного музыкального слоя, вообще – культурного слоя малой родины вследствие засилья «лёгкой» музыки в последние десятилетия беспокоит не только героиню повести Токаревой «Одна из многих» и её создательницу. Этой проблеме посвящена повесть «Где сходилась небо с холмами» (1974) «талантливейшего» [Токарева 2023: 35], в оценке В. Токаревой, В. С. Маканина. Можно согласиться с мнением В. Серафимовой: В. Токарева и В. Маканин одинаково далеки «от злободневных политических страстей», но, «не стеснённые никакими идеологическими или эстетическими канонами», оба художника «напряжённо ищут новые формы художественного воспроизведения действительности, стремясь преодолеть опасную отчужденность человека от окружающего мира» [Серафимова 2002: 34].

В упомянутой повести В. С. Маканина преуспевающий, хорошо обеспеченный композитор Башилов, в молодости удачно проторивший дорогу к столичной славе из уральского поселка (фамилия Башилов, писателем образована, очевидно, от сленгового «башлять» – «добывать деньги»), с возрастом начинает осознавать, что вслед за «расхищением его музыки песенниками» [Маканин 1984: 140] идёт неизбежное забвение «глубинной песни-праматери» [там же]. А ведь именно эта идущая из самого сердца жителей посёлка Аварийного (малой родины героя) песня связывает поколения нервущейся нитью исторической памяти так, что её исчезновение ставит под угрозу само существование народной культуры. «Зато начнут петь именно эти вот куплеты песенника» [там же: 141] да шлягеры, что, как насосы, «откачивают сотнями кубов» многовековую народную культуру и «разрушают, корежат, богатеют, держат голову высоко, подменяя собою суть и себя <...> за суть» [там же: 138] выдавая.

Однако вместе с тревогой в душе Башилова уживается тщеславие: вот он, исполняя свои композиции, в основе которых – знакомые с детства напевы, легко «прошёлся по мелодии, потоптался на ней, обыграл мелодийку, с ленцой наиграл тему» [там же: 130]. Композитор своей исполнительской

манерой заставляет замолчать слушателей-односельчан, которые тоже бы «запели, но он не дал», «заглушая» их голос, «балуясь <...> и как бы дразня». Поэтому «люди замерли. <...> мелодия с её рыданиями сидела уже в самом их нутре, но они не смели», подчиняясь воле профессионала. Собравшиеся за общим столом в честь приезда именитого земляка «аварийщики», о которых Башилов раньше в порыве юношеского максимализма думал: «Уступить им значило быть личностно задавленным» [там же: 132], – уже «не пели, не помнили, словно бы песню в их памяти стерли и вытоптали» [там же: 131].

Критик Павел Басинский справедливо заметил: «Маканин, как никто из его поколения писателей, предчувствовал переход из «парка советского периода» в капиталистический «юрский парк». Он слышал это цоканье когтей будущих динозавров, с которыми и поговорить-то не успеешь, да и бессмысленно это» (Цит. по: Губанов К. Павел Басинский: Маканин писал легко, жестко и страшно // Российская газета. 13.03. 2022). Отголоски такого предчувствия проявятся в образе Месяцева из повести Токаревой «Лавина», стремящегося прежде всего «выразить себя» [Токарева 1995: 24], а не «рутину» народного искусства. В отличие от Башилова, неизменно испытывающего удовольствие от воспроизведения народных мелодий, пианист Игорь Месяцев, в основном, озабочен зарабатыванием денег. Он «башляет» [Токарева 1995: 28], чтобы привезти из заграничных гастролей «ожерелье: аметист в белом золоте», «шубу из норки за пять тысяч марок» по цене машины, «коллекционную куртку, существующую в одном экземпляре» и наслаждаться своим положением «царя зверей» [Токарева 1995: 34]. В образе этого персонажа явно отражается обнаруживаемая социологами 1990-х «стихийно складывающаяся идеология, в упрощённом виде выглядящая так: выживай и обогащайся» [Соколов 2007: 475].

По контрасту с образами этих музыкантов Анжела не «башляет», а большим трудом зарабатывает деньги, чувствуя ответственность за музыкальный дар. Реализуя свои природные данные, она хочет быть личностью, приносящей пользу обществу. Ей, как и самой Токаревой, тяжело

видеть, что навешанная Западом массовая культура не только насаждает свои идеалы, распространяя «Фабрики звёзд» по всему миру (шоу «Фабрика звёзд» – франшиза популярного в США музыкального проекта American Idol), но и покушается уничтожить всё национальное, особенное, столетиями хранимое в душе и в памяти нашего народа.

Даже осознавая свою «вторичность» в мире музыки (в сравнении с питаемой их культурной «почвой»), ни Башилов у Маканина, ни Месяцев у Токаревой, поглощённые собой, не готовы предпринять действенные меры для сохранения народной музыки и пения. Может, потому оба персонажа постепенно, но неуклонно растрачивают свои музыкальные таланты: добившись «лёгкого признания композитора» [Маканин 1984: 86], Башилов не только «давным-давно не играет на гармонике», но и «больше не сочиняет песен» [там же]. Утрачивает свой исполнительский дар и Месяцев. Среди того, что он «набашлял»: «большая квартира, дорогой рояль, дорогая женщина, качественная еда, машина, концертный зал, банкеты в посольствах, заграничные поездки». Но «непреодолимая жадность» [Токарева 1995: 41] отрывает его от земли, вызывая равнение на «Билла Клинтона», воплощающего мечты об «американском хэппи-энде» [там же: 37] судьбы.

Однако судьба «мстит»: не только истощились музыкальные способности – «его сын умер» [там же: 61] от передозировки наркотиков. Предоставленный самому себе, Алик не нашёл в отце ни опоры, ни примера для подражания. Пытаясь убедить себя в том, что в трагической гибели Алика «никто не виноват» [там же: 62] («всё нормально, всё хорошо», по Алексею Бочарову), Месяцев всё-таки понимает полные боли и праведного гнева слова дочери Ани: «Мы – клан. Семейный клан. Птицы могут покрывать большие расстояния, только когда они в стае. И даже волки и львы выживают в стае. А ты нас разбил. Расколол» [там же: 54]. В этих словах – непреложная истина: «Народная культура бережно сохраняет то, что способствует чувственно-эмоциональному и рационально-интеллектуальному развитию человека, создавая в повседневной жизни систему передачи новым поколениям всего

накопленного людьми во взаимодействиях между собой – систему семейного воспитания» [Акопян 2004: 7]. В настоящем и будущем Анжелы не «рвётся цепь времён», а просматривается серьёзное, не на деньгах «замешанное», беспокойство за сохранение отечественной музыки. Поэтому в основе той композиции, которая должна помочь выйти на большую сцену, угадывается «старомодный вальсок» [Токарева 2007: 47] и «Муромская дорожка», хорошо знакомые не только ей, но и «мартыновцам» всей страны, достойным большего, чем жить «бедняками с протянутой рукой» [там же: 23].

Скорее всего, в этой миссии сохранения и трансляции народной песенной культуры писательнице видится основное значение имени её Анжелы: «Слово ангел (вестник) часто прилагается к людям. <...> Употребляемое в общем смысле оно выражает собой понятие о духовных существах и служении их, через них Господь являет свою волю и делает их орудием исполнения оной» [Библейская энциклопедия 1990: 48]. Соглашаясь с мнением исследователей, считающих, что современная русская проза содержит «духовное основание, приводящее к носителю традиции, вне которой нет обретения жизненных ориентиров» [Казанцева 2018: 197], можно сказать: в образе своей героини Токарева видит «молодого ангела» из среднерусской «глубинки», вобравшего в себя лучшие духовные качества нашего народа.

§3. Второстепенные и эпизодические персонажи в «окружении» и «кругозоре» главной героини в повести «Одна из многих»

Эволюцию характера главной героини в повести Токаревой «Одна из многих» помогает выявить взаимосвязь её «окружения» и «кругозора», в своё время так определённая М. М. Бахтиным: «Во всяком художественном произведении, где есть задание создать характер» [Бахтин 1986: 129], «предметный мир внутри художественного произведения осмысливается и соотносится с героем как его окружение. <...> он самостоятелен, <...> не противостоит герою и может быть как бы обойдён со всех сторон» [там же: 94]. А вот «поступок героя» диктуется «изнутри», определяется «характером,

выражает положение характера», создавая представление о «кругозоре» героя.

«Идею этической свободы поступка» (М. М. Бахтин) невозможно «обойти со всех сторон», она осознаётся самим героем в «ситуации рефлекса над ним», когда всё им совершенное становится «организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом, принципом ценностного видения и закрепления себя» [там же: 131]. При этом автор, несмотря на свою «вненаходимость», сопереживает герою, стремится раскрыть его внутреннее состояние, соотнося «окружение» с «кругозором».

Эти наблюдения учёного вполне приложимы к характеристике «окружения» главной героини повести «Одна из многих» В. Токаревой. В ближайшее «окружение» Анжелы входят второстепенные персонажи: родители, о которых она не забывает и в столице, и Кира Сергеевна, «дачница из Москвы» [Токарева 2007: 8], приезжающая в отпуск на азовское побережье. Эта доброжелательная женщина, к тому же – «заслуженный работник культуры», вдохновляет Анжелу на поездку в Москву и поселяет в своей квартире. Воспользовавшись тем, что в столице «её знают все» [там же: 11], Кира Сергеевна помогает талантливой девушке сориентироваться в мире шоу-бизнеса. В образе Киры Сергеевны угадываются черты характера её литературной предшественницы: Кира – это имя носит и главная героиня более раннего рассказа В. Токаревой «Рарака» (1973), повествующего о становлении таланта молодой пианистки, воспринимающей мир через музыку, что «одна для всех. Но люди – разные. Музыка объединяет души в одну» [Токарева 2005: 16].

Создаётся впечатление, что Кира Сергеевна – во многом – та же молоденькая Кира, в силу возраста приобретающая отчество, но не забывающая о том, какие усилия (помимо природного дара) требуются для признания, для того, чтобы стать «лауреатом всех международных конкурсов», на каждом выступлении «разжигая костер», объединяющий и согревающий ранее «незнакомых людей» [Токарева там же: 28]. Автор,

прослеживая судьбы пианистки Киры и Киры Сергеевны, «дарит» им своё «имя собственное», которое, как отмечает исследователь ономастического пространства Ю. Карпенко, в «художественном произведении может сказать больше, чем задумал писатель» [Карпенко 1986: 37].

Действительно, при рождении будущую писательницу «звали Кира Шехтер» [Семанов 2004: 243]. Она давно известна как прозаик и киносценарист Виктория Токарева, сохраняющая преданность музыке: её произведения «обладают внутренним ритмом, богатством ассоциативных связей» [Ленч 1970: 18], обусловленных «знанием музыки, подарившей более объёмное восприятие мира» (Цит. по: Токмаков В. Её постоянно кусали собаки и не слушались дети». Интервью с В. Токаревой // APROPOSE. 5.09. 2004). Даже приезжая в незнакомый город, В. Токарева в первую очередь «пытается услышать, как город звучит» [Токарева 2023: 68].

Так и для её пианистки из рассказа «Парака» музыка становится главной «формой существования» [Токарева 2005: 18], а всё «остальное неинтересно» [там же]. Во время выступлений её талант вспыхивает ярким светом, от тепла которого «незнакомые люди греются, притихшие и принаряженные, как дети» [там же]. Не случайно дар девушки уподобляется параке – в науке «*Vargula hilgendorffii*, также известный как *Cypridina hilgendorffii* или японский морской светлячок» (World Register of Marine Species:WoRMS), маленькая, но неугасимая золотая точка в морских глубинах. Потому и Кира Сергеевна из повести «Одна из многих» разглядела в Анжеле «искру божью», до поры скрытую от посторонних глаз. В этом произведении молодая певица представляется «автопсихологической» (Л. Я. Гинзбург) героиней, поскольку существует «прямая и открытая связь между проблематикой, которая занимала автора, и проблематикой его героя» [Гинзбург 1971: 265].

Недовольство девушки современным шоу-бизнесом «рифмуется» с критическими замечаниями Киры Сергеевны, наблюдающей спад интереса к отечественному кинематографу, хорошо знакомому самой писательнице:

«Семидесятые годы были временем расцвета кинематографа. Какие ленты... Какие имена... А сейчас сплошные ментовки и стрелялки. Жвачка для населения. Раньше сценарии писали по три варианта. Потом читали. Обсуждали. Принимали коллективно или отвергали. А сейчас... На всю студию один редактор, и тот непонятно зачем» [Токарева 2007: 19]. Взяв добровольное «шефство» над Анжелой, Кира Сергеевна, помогающая раскрытию её музыкального таланта, словно обретает «второе дыхание», рядом с девушкой чувствуя прилив радости и возрождение надежд. К тому же, её «квартирантка» оказывается заботливой и хозяйственной: прежде «Кира никогда не была так ухожена и обихожена. Она просыпалась каждое утро и спрашивала себя: «За что мне такое счастье?» [там же: 21]. К слову, «ухожена и обихожена» и оказывающаяся в «окружении» Анжелы Розалия – «мать Кириной подруги, девяностолетняя старухи», чьей сиделкой становится главная героиня повести «Одна из многих».

Возможно, этот образ Розалии связан с именем А. П. Чехова, рассказы которого «как будто вышли из анекдота и сохранили на себе печать его характерной структуры» [Паперный 1976: 63]. Так, в часы просветления услышав о мечте Анжелы стать эстрадной звездой, Розалия окликает её «Котиком», вызывая ассоциации с Екатериной Ивановной из рассказа «Ионыч» (1898). В отличие от чеховской «пианистки», амбициозной, но бесталанной («казалось, играть она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля», «упрямо ударяя все по одному месту») [Чехов 2024: Т. 8: 199]), Анжела обладает безусловными способностями, ей «нужно лишь купить песню» [Токарева 2007: 16]. Розалия немедленно предлагает помощь: «Я могу подарить тебе слова. Я в молодости писала стихи» [там же]. Однако, страдая болезнью Альцгеймера, подаёт Анжеле «конспекты по политэкономии» [там же]. Досадно, но такой вот по-чеховски «скверный анекдот» (Ф. М. Достоевский).

Что касается «кругозора» главной героини из повести «Одна из многих», то на его «расширение» главным образом влияют эпизодические

персонажи, возникающие ретроспективно. Личностному росту Анжелы способствует чеховское «присутствие», оглядка на его образы и ценностные суждения, что тоже «автопсихологически» сближает героиню с автором. Писательнице принадлежит работа под названием «Мой Чехов», где делается акцент: «В серьёзные, решительные моменты своей жизни человек не будет читать вранья: он захочет правды. У Чехова вообще нет вранья, так мало кто пишет» [Токарева 2018: 633]. Правда чеховского письма изумляет и главную героиню в повести «Одна из многих». Анжела, оказавшись в столице, старается восполнить пробелы своего образования, с жадностью принимаясь за чтение и пытаясь «наполнить свой сосуд» [Токарева 2007: 23]. В доме Гуськовых, не слишком ценящих русскую классику, она обнаруживает захватывающую книжку без первой страницы. Прочитанное заставляет её задуматься над тем, «как это другой человек смог ухватить её мысли?» [там же: 21], как ему удалось рассказать правду «про нее, но очень тактично. Без хамства и высокомерия» [там же: 22].

Девушка решает найти «адрес писателя, прийти к нему домой и вымыть окна» [там же], выразив таким способом благодарность за пережитые эмоции. Однако выясняется, что этот художник «умер в 1904 году» [там же], чего далекая от литературного мира героиня не знала. «Подсказка», связанная с 1904-м годом, выявляет особенность авторской позиции: самые яркие, живые образы Токаревой отмечены любовью к Чехову. Читатель не знает, что именно прочитала Анжела, но то, что в Чехове она сазу увидела «родственную душу», сомнению не подлежит. Быть может, тот чеховский адрес, что пробует найти Анжела, опосредован не только тем, что созданное писателем – «про неё», но и «географией биографии», навеявшей картины юности, где было немного радости.

Важно учесть: мир Приазовья, впервые введенный Чеховым в русскую литературу, сделало «южное пространство свидетельством национальной и культурной идентичности» [Ларионова 2024: 126]. «Когда-то Таганрог с запахом моря, рыбы» виделся Чехову «захолустным и скучным южнорусским

городом» [Зайцев 1954: 10]. Позднее приходит признание: «Для меня, как для уроженца Таганрога, было бы лучше всего жить в Таганроге, ибо дым отечества нам сладок и приятен...» [Чехов 2024: Т.12: 344]. Столетие спустя, неподалёку, в Мартыновке, «поселится» Анжела из повести Токаревой «Одна из многих». В ранней юности Мартыновка со всеми своими «благоухающими цветами», «метровыми судаками» и «гладью целебного моря» тоже кажется серой и скучной. Трудно поверить, но родная станица навсегда закрепляется в памяти девушки, хотя вслед за Чеховым Анжела могла бы повторить: «В детстве у меня не было детства» [Чехов Ал. 1952: 8].

Современник Чехова Б. К. Зайцев, творческое наследие которого «возвращено» из Русского зарубежья и сегодня активно осваивается нашими читателями и литературоведами, так повествует об этой поре жизни классика: Антону, которому надо было «учить латинские предлоги», приходилось «в холоду сидеть в лавке» отца, мёрзнуть, иной раз чуть не плакать от тоски и страха», но не сметь ослушаться родительской воли и исправно выполнять порученное. Даже по окончании гимназии шестнадцатилетний будущий писатель, «любящий больше мамашу, чем папашу, всё равно и за тысячу вёрст <...> был обеспокоен их неустроенной, тяжёлой жизнью в Москве» [Зайцев 1954: 8]. Под влиянием этого беспокойства принимается решение: «Надо помогать. Рассуждать нечего, нравится или не нравится: родители, братья, сестра Маша должны учиться – значит надо работать и вывозить» [Зайцев 1954: 7]. Чехов неуклонно поддерживает это решение и в дальнейшем. С годами «чувство семьи не ушло. И никогда у него не уйдет. Во всей жизни Чехова удивительна прочность этого чувства, внедрённость долга пред "папашей", "мамашей", сестрой, братьями» [там же: 8]. Так и Анжела из повести Токаревой «Одна из многих» по праву заслуживает определения: «Настоящая дочь».

Неизвестно, какими произведениями Чехова зачитывается героиня этого произведения, но нельзя исключить, что она узнаёт себя в знаменитых «Трёх сестрах» (1900), где талантливые Ольга, Маша и Ирина Прозоровы не

могут найти себе достойного занятия в небольшом городке, где «едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством» [Чехов 2024: Т:8: 7]. Единственный выход вырваться из обывательского мира – «В Москву!» [Чехов 2024: Т. 10: 19], представляющую собой «символ лучезарного идеала, к которому в тоске направляются думы страдающих» [Игнатов 1901: 6]. «Я уеду в Москву» [Токарева 2007: 6], – вторит чеховским сестрам Анжела из Мартыновки, ведь, «когда нет дела, жить становится нечем» [там же], а ей так хочется стать известной в «нарядной и праздничной» [там же: 11] в столице, занять своё место под «эстрадным» солнцем.

Вполне вероятно и то, что героиня В. С. Токаревой следует «обратным курсом» в сравнении с Верой Кардиной из рассказа А. П. Чехова «В родном углу» (1897), которая недавно «кончила в институте, выучилась говорить на трех языках, много читала, путешествовала с отцом» [Чехов 2014: 313]. Но ей не хватало степного «простора и свободы» [там же: 320], знакомых с детства. Оставшись сиротой («мать умерла уже давно, отец, инженер, умер три месяца назад в Казани, проездом из Сибири» [там же]), девушка решает поселиться в провинции, в родовой усадьбе, в «родном углу», тесно связанном с воспоминаниями о счастливых годах. Здесь степь представляет собой символическое пространство перехода, самоопределения, «жизненной реализации человека» [Разумова 2001: 68], которое, как ни досадно автору и читателям, сводится к унылому времяпрепровождению чеховской героини: «танцы, фанты, ужины» [Чехов 2024: Т. 8: 317], некогда и «отдохнуть от разговоров и табачного дыма» [там же]. Поначалу Вера ропщет на судьбу, предложившую ей жить рядом с близкими людьми, но «в глухой степной усадьбе и изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад и потом сидеть дома и слушать, как дышит дедушка» [там же: 316].

И. Н. Сухих отмечает, что «чужой, "чуждый мир" часто оказывается у Чехова не где-то далеко, а совсем рядом, в соседней точке пространства» [Сухих 1987: 142]. В анализируемом рассказе персонажи соприкасаются в

одной пространственной точке, в «родном углу», где Кардина первое время с ужасом наблюдает за нравами домочадцев, как оказалось, не близких, а бесконечно далёких от неё. Однако постепенно она смиряется со своей участью и даже принимает предложение безликого доктора Нещапova выйти за него замуж (это партия, которую давно пророчит девушке её тётя). Довольно быстро отказавшись от мечты подвижницы «служить народу, облегчать муки, просвещать» [Чехов 2024: Т. 8: 319], Вера становится в ряд чеховских персонажей из времени прощания с народническими идеалами, являя собой «вид противоречия эпохи» [Стенина 2005: 16]. В этот период, обозначенный историками как «глухое безвременье 80-х» и начала 90-х годов XIX века, наблюдается кризис народнических взглядов и либеральных теорий, превращение их «в схемы и догмы, лишённые окрыляющего внутреннего содержания» [Лебедев 2010: 158].

А. П. Чехов с грустной иронией и долей скептицизма отзывается об этой поре: «Похоже, что все были влюблены, разлюбили и теперь ищут новых увлечений» [Чехов 2024: Т. 8: 283]. Будучи человеком, не признававшим «ярлыки», он отвергает шаблоны и рамки мышления, «как бы боясь потерять свободу личности, утратить точность и искренность чувства и мысли» [Лебедев 2010: 159]. Но его Вере Кардиной не удастся отстоять свою независимость. Душевный разлад героини рассказа соотносится с широтой пространства, с одной стороны, являющегося у А. П. Чехова одним из условий внутренней свободы человека (ведь вначале для главной героини степь олицетворяет безграничность стремлений), с другой стороны, вселяющего ощущение угнетённости, «загнанности в угол». Царственный мир степи «порождает чувство заброшенности и одиночества» [Разумова 2001: 458]. Поэтому Вера начинает воспринимать себя ничтожно маленькой, потерянной, бесполезной. Заглушая в себе эти безрадостные представления, она, расставшись с былыми надеждами, решает «слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность», и постепенно вживается в «болото» провинциальной жизни. Она привыкает

«делать всё, что делают другие женщины её круга» [Чехов 2024: Т. 8: 322], даже перенимает привычки и манеры поведения своих родственников, совсем недавно раздражавшие её. «Умная, красивая, молодая» [там же: 313] героиня в конце произведения говорит раздражённо, «не своим голосом» [там же: 322], даже иступленно кричит на прислугу так, как кричали её предки и нынешние родственники из «родного угла»: «Гоните её вон, она меня замучила!<...> Розог! Бейте её!» [там же].

В. В. Вересаев, современник А. П. Чехова, «детальному анализу характерных духовных коллизий эпохи» [Акимова 2019: 412] посвящает свою повесть «Без дороги» (1895). По образованию – тоже врач, понимающий хрупкость человеческой природы, реалист Вересаев выдвигает в центр своего произведения Дмитрия Чеканова, молодого доктора, от лица которого ведётся рассказ. Увлечённый в студенчестве народническими идеями, Чеканов «сознательно отказался от довольной и обеспеченной жизни» [Вересаев 2022: 15]. Он предпочитает тяжёлую работу в земстве, сопряжённую с непосредственной профессиональной деятельностью и с ежедневной борьбой против невежества крестьянской массы, видевшей в докторе не спасителя от смертоносного заболевания, а злонамеренного врага: «Завелись, говорят, доктора у нас, так и холера пошла» [там же: 23]. Тёмные, безграмотные мужики испытывают «глубокое, слепое недоверие» [там же: 21] к тем, кто пытается остановить вспышку холеры, и со всей яростью обрушивают «сжатые кулаки» [там же: 51] на доктора. Главный герой умирает в больнице, но, не озлобившись, а собрав последние силы, дает наставление двоюродной сестре Наташе: «Говорю ей, чтоб она любила людей, любила народ; что не нужно отчаиваться, нужно много и упорно работать, нужно искать дорогу, потому что работы страшно много» [там же: 53].

Образ этой девушки, которая «лишь нащупывает иные пути из тупика бездорожья» [Акимова 2019: 412], по сравнению с теми, что приводят чеховскую Веру Кардину к «омещаниванию» и полному отказу от идеалов молодости, раскрывается Вересаевым в своеобразном продолжении повести

«Без дороги» – в рассказе «Поветрие» (1897). Здесь Наташа, которая в повести представлена как «девушка-сорвиголова, с бродившими в душе смутными, широкими запросами, вся – порыв, вся – беспокойное искание» [Вересаев 2022: 55], по прошествии четырех лет повзрослев и уверившись в ложности народнических идеалов, становится убежденной сторонницей марксистской идеологии. Героиня убеждена: «В окружающей жизни <...> выдвигаются совершенно новые задачи» [там же: 61], – отличные от народнических ориентиров, что приводят к гибели Чеканова. Наташа, становясь на марксистские позиции, «нашла дорогу и верит в жизнь» [там же: 58]. Вместе с ней и В. В. Вересаев «к концу 90-х годов приходит к выводу, что будущее – за пролетариатом» [Фохт-Бабушкин 1986: 7].

Таким образом, русская литература «переломных» времен, которой свойственно отражение глубинных общественных процессов, не обходит стороной вопрос об участии в них женщин. В отличие и от чеховской мечтательницы, решившей, что «счастье и правда существуют», но только «где-то вне жизни» [Чехов 2024: Т. 7: 323], и от Наташи из рассказа Вересаева «Поветрие», вместе со своими единомышленниками думающей о «всеобщем преобразовании общества» на обломках «старого мира», Анжела из повести В. Токаревой «Одна из многих» надеется только на себя. Несклонная увлекаться политическими идеями, она не «затеряется» в азовской степи, не «завязнет» в болоте провинциальной жизни и не примется революционно воплощать в жизнь «чертежи» всеобщего счастья. Музыкальное дарование девушки, упорно ведущее к «вершинам Килиманджаро», позволяет предположить: и сама героиня, и её создательница верят в действенную силу искусства, питаемого лучшими образцами национальной культуры, как в главный способ гармонизации противоречий в личности и в обществе.

Представляется обоснованной мысль о том, что образ главной героини повести «Одна из многих» включается автором в контекст не только русской классики, но и в контекст классики мировой, о чём свидетельствует «открытый финал» произведения, звучащий вполне оптимистично. Несмотря

на преграды, «подтаявшие» и уже не кажущиеся ослепительно белыми, снежные вершины Килиманджаро все равно остаются неизменным ориентиром для нашей современницы. Такое «нарядное словосочетание» [Токарева 2007: 5] – «снега Килиманджаро» – не раз встречается в повести В. С. Токаревой, отсылая читателей к одноименному рассказу Э. Хемингуэя (1936). Хемингуэй для самой писательницы и для всего поколения шестидесятников был кумиром: «В его книгах советские читатели нашли идеалы, сформировавшие мировоззрение целого поколения. Стиль его прозы определил стиль шестидесятников» [Вайль, Генис 2001: 66].

В упомянутом рассказе Хемингуэя, на которого, по признанию Токаревой, в шестидесятые годы «молились интеллигенты» (Цит. по: Алексин О. Мои современники – гении. Интервью с В. Токаревой // Невские округа. 17.06. 2003), ключевой темой тоже является сложнейший путь к мечте, намеченный одарённым человеком, бессознательно загубившим свой талант. В центре – писатель Гарри, охотившийся на отдыхе в Африке. Он умирает от нелепой случайности: «забывает прижечь йодом царапину на колене» [Хемингуэй 2014: 171], рана воспаляется, дезинфицирующих средств рядом нет, в результате – гангрена, не оставляющая надежд на выздоровление. Осознавая приближение смерти, Гарри начинает анализировать прошлое, перед которым он чувствует себя «должником». Основной долг – перед нереализованным даром: «Загубил свой талант, не давая ему никакого применения, загубил изменой самому себе и своим верованиям, загубил пьянством, притупившим остроту его восприятия, ленью, сибаритством и снобизмом, честолюбием и чванством, всеми правдами и неправдами» [там же: 179].

Э. Хемингуэй не только воссоздаёт прошлое Гарри, но и показывает незамеченную самим героем утрату таланта как его духовную смерть, пришедшую раньше физической. Все истории, которые хотелось воплотить в литературных сюжетах, остаются всего лишь набросками: «Теперь он уже никогда не напишет о том, что раньше всегда приберегалось до тех пор, пока

он не будет знать достаточно, чтобы написать об этом как следует» [там же: 177]. Пытаясь оправдать себя, Гарри обвиняет жену в том, что её «проклятые деньги» [там же: 175] виноваты в обывательском образе его жизни. В финале автор не оставляет Гарри шансов на спасение, потому что тот и сам понимает: пришло время расстаться с «давно кончившейся жизнью» [Хемингуэй 2014: 184]. В предсмертном видении персонажа возникает «заслоняющая весь мир, громадная, уходящая ввысь, немыслимо белая под солнцем, квадратная вершина Килиманджаро» [там же: 203].

Этот образ символизирует высоту искусства, к которой неизменно должен стремиться творец сквозь «водопад» и «ливень» [там же], что нередко отбрасывают вниз, к подножью, и пытаются «размыть» талант. Так в рассказ входит «хронотоп вечности: человеку предназначено жить в двух мирах, мире физическом, житейском, дольном и мире духовном, бытийном, горном. Но именно последний составляет подлинную жизнь человека и является её целью, смыслом» [Пристром 2010: 174]. По-видимому, В. С. Токарева в повести «Одна из многих» усваивает литературные «уроки» Э. Хемингуэя, однако привносит своё видение затронутой американским художником проблемы. Гарри из «Снегов Килиманджаро» отправляется на охоту в сафари, поначалу намереваясь «согнать жир с души» [Хемингуэй 2014: 190]. Но вскоре он уподобляется тем богатым туристам, которые планируют в экзотической Африке всего лишь «убить скуку». Гарри живёт мирскими заботами, «не поднимая глаз» к «звёздному небу над головой», только в преддверии небытия рассмотрев буквально в нескольких шагах величайшую вершину мира – заснеженную Килиманджаро.

В. С. Токарева образом своей Анжелы акцентирует внимание на том, что неизбывная «тоска по идеалу» – непереносимое условие нравственного обогащения личности. «Отшлифовать» талант и покорить, кажущиеся недостижимыми высоты мастерства можно, оставаясь на своей земле, не забывая о своей «Мартыновке», но при этом набираясь таких физических и духовных сил, которые нужны не для «покорения Кикиморы», как в случае с

Климовым из повести Токаревой «Ехал грека...», а для высокогорного «броска». Понятно, что «кругозор» героини с невысоким образовательным уровнем (за плечами лишь сельская средняя школа) расширяет «кругозор» самой писательницы. Поселив свою Анжелу у моря, В. Токарева, должно быть, получает возможность представить «мир как восстанавливаемый текст» [Рейнгольд 1998: 246], включая в него поэтическое творчество И. Бродского, надолго исчезавшее из «официально признанной» литературы в нашей стране: «Если выпало в Империи родиться, лучше жить в глухой провинции у моря» [Бродский 1990: 242]. Это цитата из «Писем римскому другу» (1972-й – год создания, 1990-й – первая публикация в нашей стране).

Повесть Токаревой «Одна из многих» воспроизводит тяжёлое положение «провинции у моря» после крушения советской империи. Вследствие экономического кризиса здесь «не лучше». Ейск как курорт на море практически полностью перестал существовать, лишь в 2006-м году ему снова был присвоен статус «город-курорт». Между тем память о Мартыновке навсегда закрепляется в «пространстве детства» Анжелы, в соответствии с традициями русской литературной классики воспринимаясь «как живительный источник для всей последующей духовной жизни» [Перевалова, Савина, Тропкина 2018: 66]. К себе, в родные края, из Москвы «собирается вернуться» [Токарева 2007: 49] мать Анжелы, окрепшая рядом с дочерью.

Как и во всей «женской» прозе, для Токаревой «большое значение приобретают вопросы, связанные с любовью, с семьей, с детьми» [Агеносов 2005: 168]. Они объясняют внимание писательницы к творческой судьбе Ф. Горенштейна, на которого «натыкается» Анжела в «книгохранилище» Гуськовых, попросту – в гараже, «заваленном книгами» [Токарева 2007: 18]. Героиню до глубины души взволновал не только Чехов, но и книга «современного автора», где «герой – алкоголик», как её «родной папаша Васька. Анжеле казалось, что она читает про своего отца и даже познает его изнутри» [там же: 19].

В романе «Псалом», созданном в 1975-м году и опубликованном в России лишь в 1992-м году, Горенштейн изображает персонажа, по социальной и психологической характеристике близкого отцу девушки: «Он валялся под забором, вспоминая Бога, вспоминая мать и своё, ни к чему не пригодившееся детство» [Горенштейн 2012: 123]. Впечатление молодой читательницы из повести В. Токаревой помогает «опровергнуть суждения о Ф. Н. Горенштейне как человеке сугубо «трагического склада», а о его прозе как квинтэссенции депрессивных, упаднических настроений» [Завьялова 2018: 89]. Знакомство с произведением Горенштейна вызывает такой отзыв Анжелы: «Безбожная, грязная, пустая жизнь. А почему-то героя любишь и сердце щемит от сострадания» [там же: 19]. Как в случае с Чеховым, которому из благодарности Ангела хотела «помыть окна», она собирается «приготовить обед» [Токарева 2007: 12] незнакомому прозаику, который, как оказалось, «умер пять лет назад» [там же]. Данная подробность и помогает читателям восстановить имя «незнакомца»: Фридрих Горенштейн ушёл из жизни в 2002-м году, за пять лет до публикации повести В. Токаревой «Одна из многих». Писательница, высоко ценя талант этого художника, в более раннем рассказе «Римские каникулы» (1996), отмечает его как одного из тех, кто «несёт на себе русскую литературу в разных концах земли» [Токарева 2023: 85]. Стоит сказать, что имя Горенштейна вследствие эмиграции в Германию в 1980-м году, казалось, навсегда исчезло из отечественной словесности. Однако 1990-й доказал обратное: издательство «Слово» опубликовало трёхтомник его «Избранного», журнал «Знамя» напечатал первую часть романа «Место», в журнале «Театр» появилась пьеса «Споры о Достоевском», «в "Искусстве кино" "Зима 53-го года", в "Юности" – "Искушение", в "Октябре" – "Псалом"» [Лазарев 2008: 163].

Значимым представляется и то, что у Горенштейна, как и у Токаревой, есть «свой Чехов» – это эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года». Здесь встречается авторское наблюдение, по-видимому, близкое и Анжеле из повести «Одна из многих», и её создательнице: «Чехов обладал талантом отыскать счастье в неожиданных местах, для того не приспособленных, и

находить добро там, где другой не стал бы искать, в ситуациях для добра чрезвычайно неподходящих» [Горенштейн 1980: 222]. Горенштейн, используя «чеховские образы как онтологические архетипы», осмысляет через них истоки общего неблагополучия русской жизни» [Зубарева 2017: 29]. Проза Чехова является для него «проблемным полем, которое позволяет развернуть собственные размышления над генезисом человека и его биосоциальной двойственностью, связывая эволюцию и проблему самосохранения человечества как вида с формированием ненасильственного идеала, утверждаемого христианством» [Суханов 2017: 181].

Важно заметить, что и в анализируемой повести Токаревой Василий, отец Анжелы, становится своеобразным продолжением традиции изображения «маленького человека» в постсоветский период истории. Сохраняя в условиях социального и личного кризиса своё «место» под «солнцем» азовского побережья, он не становится ни вором, ни убийцей, пробуя прокормиться «ловлей судаков» и вызывая не только осуждение, но и сострадание. Верится, с возвращением матери Анжелы и получением стройматериалов от дочери, вспомнит Василий о том, что у него золотые руки. И персонажи, и автор вместе с читателями не теряют надежду: с появлением «рабочих мест», которых не стало в Мартыновке после «закрытия предприятий в перестройку», возродятся и – повсеместно – «мартыновские мужики» [Токарева 2007: 55], в новом тысячелетии сделав процветающим не только город-курорт Ейск, но и свою богатую казачьими песнями станицу, а с нею – и всю нашу страну.

Глава III. Особенности взаимосвязи «автор – герой» в повести «Мои враги».

В отличие от рассмотренных выше произведений повесть «Мои враги» написана от первого лица, предельно сокращающего дистанцию между автором и главной героиней, повествовательницей, в образе которой обнаруживается автобиографическое начало.

§1. Автобиографическая основа в образе повествовательницы

«Я-повествование» в анализируемом произведении не только позволяет, условно, конечно, заменить «тире» на «дефис» в словосочетании «взаимосвязь «автор – герой», но и выявляет устойчивость того проблемно-тематического поля, в котором действуют персонажи писательницы. Подобно тому, как «образная сфера» (М. М. Бахтин) из повести «Всё нормально, всё хорошо» проецируется на «Одну из многих», Кира Сергеевна, добровольная помощница Анжелы, угадывается в образе повествовательницы из повести «Мои враги». Их сближают принадлежность к поколению «шестидесятников», московская прописка, увлечённость своей творческой специальностью (Кира Сергеевна – «киновед» [Токарева 2007: 5], а повествовательница в повести «Мои враги» – «художник-пейзажист» [Токарева 2007: 12]) и доминирующая роль в семье. Кира Сергеевна «в своё время пустила Иннокентия по воле волн» [Токарева 2007: 9], не «нагружая» супруга домашними делами, а муж повествовательницы из повести «Мои враги» и вовсе лишь «путешествовал, посещал вулканы» [Токарева 2007: 15] вдали от дома.

Однако Кира Сергеевна в образе повествовательницы из анализируемой повести получает не только «вторую жизнь», но и те способы «самораскрытия», которыми располагает «перволичное» повествование. В отличие от «автопсихологического» образа Анжелы из повести «Одна из многих» образ повествовательницы позволяет говорить о его автобиографичности, обусловленной стремлением автора к самоанализу и самовыражению.

Это стремление позволяет «заметить разность» между всякого рода «интервью с самим собой» в постмодернистской литературе, где «автор не

выявляет свою позицию, а становится воплощением самых разных персонажей.<...> В едином образе-маске автора-персонажа» художник-постмодернист «и персонаж, и автор», но в то же время «до конца не автор и не персонаж», есть «только имидж», всецело зависящий «от масок, игр и ролей» [Богданова 2004: 460].

В повести В. С. Токаревой «Мои враги» авторское начало отчётливо проявляется в особенностях речевой характеристики повествовательницы, во многом перенимающей «язык писателя». Традиционными для художественной прозы Токаревой являются короткие предложения «киносценарного» типа, присутствующие и в анализируемой повести («Про себя думала» [Токарева 2007: 7]; «Себе она готовила отдельно» [там же] и др.). Однако здесь подобные «ремарки» дополняются элементами намеренной «алитературности» («попёрлись в поход»; «смотался на байдарках» [там же: 4]; «шастать по полкам» [там же: 9]; и т.п.) и «языковой игры» («пословично» обыгрывается фамилия «Волков»: «Сколько Волкова ни корми, он все равно в лес смотрит» [там же: 21]), подчёркивающими «неслиянность» героини и автора.

Дистанцию между ними усиливает и обращение повествовательницы к литературным авторитетам автора. Так, в начале произведения претенциозная героиня, уверовав в собственную исключительность, оправдывает своё унылое одиночество тем, что оно – «плата за избранность» [Токарева 2007: 15]. По-видимому, она подразумевает пушкинское: «Ты царь, живи один». Однако её «равнение» на Пушкина приобретает смехотворный эффект в эпизоде с примеркой шали, где отец повествовательницы не одобряет её новый наряд: «В этой шали ты, как Азучена» [там же: 34]. «Жена отца» (не любимая своей взрослой падчерицей, считающей её малообразованной «хищницей» [там же: 25]) хочет уточнить, кто такая Азучена: «Кто это?» [там же: 34]. Демонстрируя свою «учённость», повествовательница незамедлительно отвечает: «Старая цыганка. <...> Из "Алеко"» [там же].

Возомнив себя знатоком пушкинского творчества, героиня без доли сомнения поучает «жену отца», называя оперу С. Рахманинова «Алеко» (1893), где Азучены нет. Седи действующих лиц этого музыкального произведения – только «старая цыганка». Азучена, что называется, «из другой оперы» – из оперы Дж. Верди «Трубадур» (1853), не имеющей отношения к пушкинскому творчеству. Сама Токарева, ещё в молодости освоившая должные представления о теории и истории музыки, конечно, знает об этом.

«Заблуждением» повествовательницы автор не только отстраняется от своей литературной героини, но, по-видимому, перенимает комические приёмы Чехова, где нередко «и сюжет, и характеры героев, и их <...> речь вызывают смех» [Камянов 1989: 134]. Упомянутый эпизод сродни пронизанному тонкой иронией диалогу из «Трёх сестер», где Солёный произносит: «Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!», – получая в ответ недоумённую реплику Тузенбаха: «И при чём тут Алеко...» [Чехов 2024: Т. 9: 232].

Вместе с тем «дистанция» между автором и героиней не кажется непреодолимой: в сознании повествовательницы, как и в авторском сознании, рядом с Пушкиным – Чехов. В большей мере, чем в случае с Пушкиным, литературной героине удаются «размытые» цитаты из Чехова. Например: «всё, что умирает: люди, звери, птицы, – это и есть пища земли» [Токарева 2007: 6], – вызывает в памяти читателей монолог Нины Заречной из пьесы А. П. Чехова «Чайка» (1896): «Люди, львы, орлы и куропатки рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, – словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный круг, угасли» [Чехов 2024: Т. 9: 433]. Далее литературная героиня, с грустью наблюдая за тем, как на соседнем дачном участке вырубают деревья, восстанавливает картины чеховского «Вишнёвого сада» (1903): «Застучали топоры – буквально вишнёвый сад» [Токарева 2007: 42].

Примечательно, что, устранив кавычки из «вишнёвого сада», автор приглашает читателя к сотворчеству, веря в его начитанность и любовь к русской классике. Позднее именно эту пьесу затрагивает В. Токарева в эссе «Мой Чехов» (2023), рассматривая характеры персонажей: «Лопухин не ждёт, когда Раневская соберет свои пожитки и отправится в Париж к своему любовнику. Он начинает вырубать сад прямо при ней. Слышен стук топора. Лопухину некогда. Ранее он давал Раневской дельные советы: как спасти имение. Надо вырубить вишнёвый сад и сдавать участки в аренду. Но Раневская хваталась за голову: как можно вырубить вишнёвый сад?» [Токарева 2018: 633].

Заслуживает внимания то, что образ повествовательницы в повести Токаревой «Мои враги» создаётся по «принципу айсберга», предполагающему «уход текста корнями в глубь истории и культуры» [Погребная 1998: 82]. В данном случае об этом свидетельствуют многочисленные цитаты, дословные и «неточные», из произведений тех авторов, которые близки и литературной героине, и её создательнице. Среди них – творческие личности, имена которых составили «задержанную» литературу и Литературу русского зарубежья.

Например, Токарева на вопрос об эмиграции отвечает без раздумий: «Я пишу на русском языке и могу жить только в своей языковой среде» [Токарева 2015: 24]. Категоричность этих слов, должно быть, напоминает современному читателю о «задержанном» Булгакове, по телефону ответившему Сталину: «Я очень много думал в последнее время – может ли русский писатель жить вне родины. И мне кажется, что не может» (Цит. по: Чудакова М. О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – 2-е изд., доп. – М.: Книга. 1988: 439).

Повествовательница из повести Токаревой «Мои враги» полностью разделяет это мнение. В ответ на предложение мужа, живущего в Лос-Анджелесе, сменить обстановку и уехать к нему, отбросив накопившиеся проблемы, она отвечает отказом, объясняя: «В Америке не рисуется. У меня

что-то меняется в мозгах. В Америке я рисую, как по лекалу, как будто это не моё, а чьё-то...» [Токарева 2007: 10].

Этим «не рисуется» Токарева, по-видимому, затрагивает не только специфику собственной профессиональной деятельности. «Не рисуется» представляется «рифмой» к «не растётся», напоминая о художниках русского зарубежья с их неиссякаемой тоской о России, где каждый по-своему переживает отъезд из родной страны, ощущая и «общее в этом переживании <...> – безнадёжность возвращения и отношение к эмиграции как к личному испытанию» [Калашников 2006: 174], отнимающему творческие силы.

Речь идёт о пронзительном стихотворении «Здесь в лесах даже розы цветут» (1930) Георгия Иванова, поэта первой «волны» русской литературной эмиграции, чьи произведения после долгих лет забвения «вернулись» на Родину в 1987-м году, когда в журнале «Знамя» была опубликована первая подборка его лирических произведений:

Но как странно – во Франции, тут,
Я нигде не встречал мухомора.
Может быть, просто климат не тот –
Мало сосен, березок, болотца...
Ну, а может быть, он не растёт,
Потому что ему не растётся.
[Иванов 1987: 133].

Автобиографическое начало в образе повествовательницы из повести «Мои враги» подчёркивает и место её жительства, «укоренённое» в среднерусской полосе (это «любимая дача» [Токарева 2007: 22]), и маленькая внучка, в которой героиня «находила свои черты, часть себя» [там же: 16]. В. Токарева в беседах с читателями и журналистами не упускает возможности рассказать о своём загородном «двухэтажном доме». Дом, «крепкий, красивый, кирпичный, как у поросёнка Наф-Нафа» (Цит. по: Раевская М. Виктория Токарева: «У меня настоящий домик Наф-нафа» //

Новые округа. 18.11.2012) на лесной опушке, является для неё источником вдохновения.

Не случайно её герои творческих профессий часто обитают на дачах: так, киноведа Киру Сергеевну из повести «Одна из многих» сближает с повествовательницей из «Моих врагов» не только «постоянная прописка» в Москве, но и «дача» как неотъемлемый жизненный компонент. События в повести «Мои враги» тоже тесно связаны с дачей, что отражает своеобразие «женской» прозы, где «город оказывается чужд женщине, она стремится покинуть его, и именно за пределами урбанистического пространства героиня начинает иначе осознавать самое себя» [Гаврилина 2023: 231].

Кроме того, сегодня «"дачный хронотоп", восходя к литературе минувших столетий, помимо разработки сюжетных ходов, выполняет во многом «охранительную» функцию, вынашивает морально-нравственные ценности, необходимые человеку XXI века» [Акимова 2010: 12]. Творческая деятельность В. Токаревой полностью подтверждает данный вывод литературоведов, подтверждает это и эволюция характера её повествовательницы, в котором узнаваемы сильные и слабые стороны самой писательницы, критически ею оцениваемые.

Среди сильных – чувство дома. Знакомые В. Токаревой так представляют интерьер её загородного жилища: здесь «целых два кабинета. Один – на втором этаже, второй – внизу. Токарева больше любит работать в нижнем кабинете. Отсюда открывается совершенно сказочный вид: переплетённые кусты, деревья, диковая природа, чуть дальше видна крыша соседского дома. Всё вместе напоминает картинку из сказки «Маша и медведи». Пейзаж успокаивает и настраивает на творческий лад» [Ганулич 2013: 188].

На творческий лад настраивают и добрые отношения в семье писательницы: «Вот в третьем возрасте, в котором я сейчас, очень хорошо, когда семья сохранена и когда все любят всех» (Цит. по: Кочеткова Н. Писатель Виктория Токарева: «Чехов был гений, а я так – погулять вышла» //

Известия. 20.11. 2007). На вопрос журналиста, что она считает самым красивым на свете, В. Токарева отвечает: «Первое – это личико моей внучки. Она мне так нравится. У нас роман. Мы любим друг друга страстно. И постоянно об этом друг другу говорим» (Цит. по: Копылова В. Н. Писательница Токарева: «Я всегда была успешная и легкомысленная» // Московский комсомолец. 18.11.2007).

Отражением крепкой связи бабушки и внучки становится признание повествовательницы на страницах повести «Мои враги»: «Как правило, моя неприкаянная душа мечется и мучается, а рядом с Сашей становится на место. Я знаю, зачем я жила и живу. Чтобы в конце концов появилась такая вот Саша» [Токарева 2007: 19]. С внучкой можно спорить, «кто кого больше любит», и вместе «исторгать ликующий вопль любви», «летающий в открытую форточку, устремляясь в небо и дальше, в космос» [там же: 18].

Быть может, из «биографического» материала Токаревой произрастает и увлечение повествовательницы пейзажной живописью. Правда, здесь нельзя обойти вниманием и литературное влияние, точнее – чеховское, в первую очередь связанное с рассказом «Дом с мезонином» (1896). Здесь повествователь представляется так: «я пейзажист и в своих картинах не изображаю народных нужд...» [Чехов 2024: Т. 8: 70].

В этом полемическом заявлении явственно видно присутствие Чехова, «свободного от какого-либо партийно-идеологического диктата, «правого» и «левого» радикализма, фанатической нетерпимости» [Коган 2010: 169]. В его «Доме с мезонином» художник «потому и становится повествователем, что он, вопреки декларативно звучащему отказу от «изображения народных нужд», всё-таки «способен охватить и понять (попытаться понять!) разные точки зрения, среди всех героев рассказа его взгляд наиболее широк и универсален» [Сухих 1987: 123]. Не исключено, что, идя по следам главного героя из «Дома с мезонином», Токарева создаёт образ своей повествовательницы-художницы, способной осознать сложность

межличностных отношений, отказываясь от пристрастия делить окружающих на «своих» и «врагов».

Опосредованно чеховское присутствие в данной повести сказывается и на признании её героини: «Я вообще очень люблю рисовать одуванчики – прозрачные сферы. Совершенство своего рода» [Токарева 2007: 24]. Оно ассоциативно связывается с известной картиной «Одуванчики» (1889), принадлежащей кисти И. Левитана, дружившего с А.П. Чеховым и разделявшего его представления об искусстве.

Как писатель, видевший в окружающем мире источник вдохновения: «Я люблю природу <...> она пробуждает мой талант» [Чехов 2024: Т. 11: 201], – так и живописец, отмечает признательность родной природе: «Я никогда ещё не любил так природу, не был так чуток к ней, никогда еще так сильно не чувствовал я это божественное нечто, разлитое во всем, но что не всякий видит, что даже и назвать нельзя, так как оно не поддается разуму, анализу, а постигается любовью. Без этого чувства не может быть истинный художник» [там же: Т. 12: 248].

Об этом можно судить по его «Одуванчикам»: это «изображение букета цветов в глиняном горшке, помещённом в относительно реальное пространство. <...> И глиняный горшок с его бликами <...>, и цветы в одинаковой мере тщательно написаны. Художник хорошо передает фактуру и текстуру цветов, их нежную тонкость» [Гурьянова 2021: 749]. Такой нежности и всеобъемлющей любви к миру поначалу недостает повествовательнице из анализируемой повести Токаревой, поскольку её «одуванчики» не «очеловечены» (удаётся изобразить «сферы», увлекает «геометрия», но не «нежная тонкость» растений, напоминающая и о конечности человеческой жизни на земле).

Вместе с тем представляется, что внимание художницы к отцветающим одуванчикам («прозрачные сферы») в сюжете повести становится своеобразным продолжением романа В. С. Маканина «Испуг» (2006), где автор, ровесник В. Токаревой, с болью говорит о своём поколении, о

«поколении ухода», о стариках, «белоголовых одуванах», с их «несостарившимися чувствами» и привычкой разделять тревоги своей Родины.

Автор свидетельствует от лица своего поколения, которое пережило «все трагические изгибы российской истории и страдает от того, что в августе 1993 года уже не может «привычно взять груз нации на свои старые, старые плечи» [Вершинина 2014: 4]. В романе Маканина на плечи этих стариков, в «немодных шляпенках и нелепых вязаных шапочках не по погоде», мелькнувших у Белого Дома осенью 1993-го, опустился «груз нации» и в период прощания с советским прошлым. «Когда одного из них спросили, зачем он ходил туда, <...> Старикан не знал, что ответить. <...> – А испуг был» [Маканин 2011: 6].

Несмотря на некоторое различие в дефинициях слов «испуг» и «страх» («испуг подчёркивает действие опасности, когда не было готовности к страху» [Головин 2007: 657]), русские прозаики последней трети XX века объективно воссоздают доминанты общественного сознания своего времени. Уместно вспомнить: А. Рыбаков, называя «Страхом» (1987) вторую часть трилогии о «детях Арбата», воспитанных на революционных идеалах, задерживает внимание на образе живущего в «страхе и тревоге» Вадима Марасевича.

Этот провластный критик буквально теряет самообладание, услышав звонок из НКВД: «Страх, в котором он рос в детстве, который, казалось, преодолел, вступив в комсомол, снова обуял его, хотя таким устойчивым казалось его теперешнее положение» [Рыбаков 1990: 118]. Ничто никому не могло гарантировать безопасности, и «так как никто не хотел быть уничтоженным, то никто не выражал сомнения в том, что надо уничтожать людей, суда над которыми не было и о вине которых узнавали из коротких газетных сообщений» [там же].

Некоторыми свойствами характера повествовательница из повести В. Токаревой «Мои враги» напоминает: в каждом, пережившем период

тоталитаризма, таится «цыкнутый» (А. Грин). Героиня анализируемой повести называет себя «продуктом эпохи», поселившей в душе «страх и тревогу» [Токарева 2007: 22]. Она привыкла к мысли, что с ней, как с «винтиком», «можно не считаться» [там же: 9], и, чувствуя свою беспомощность в житейских ситуациях, пытается обратиться за советом то к подруге, считающей, что нужно решительно «навести порядок» [Токарева 2007: 9] в доме, то к мужу, жалуясь, что на неё «плюют» [там же]. Как отмечает К. Изард: «Необходимость открыто и честно выражать свои эмоции может вызывать у человека страх» [Изард 2003: 312]. Так, повествовательница «боится любого начальства» [Токарева 2007: 36], «страшится окружающих» [там же: 37], а сосед Ванька и вовсе представляется ей «опасным» [там же: 32].

Эти замечания воссоздают образ неуверенного в себе человека, оберегающего своё «я» и неспособного принять точку зрения «другого»: «Я мечтала о том времени, когда мои враги исчезнут, улетучатся из моей жизни» [там же: 55]. Но по мере развития сюжета в рассматриваемой повести повествовательница всё активнее «выдавливает из себя раба», освобождаясь от закрепощающего её страха. К сожалению, эти «восстановительные» процессы уже не коснутся тех, кто навсегда ушёл из жизни.

Свою задачу в романе «Испуг» Маканин видит в том, чтобы воссоздать портрет «поколения ухода». А кто ещё нарисует, запечатлев в слове, «этих безвестных, ничем не примечательных, уже «унесённых ветром» истории стариков, «белоголовых одуванов?» [Маканин 2011: 5]. На этот вопрос отвечает повествовательница из повести В. Токаревой «Мои враги»: «Я обязательно нарисую» [Токарева 2007: 41], – и объясняет это своим стремлением самое дорогое «запечатлеть на холсте или бумаге, чтобы не кануло в хаос, чтобы осталось навсегда» [там же]. Уместным видится сказанное Л. А. Юркиной: «Художник-живописец, работая над портретом, пишет его с натуры, заботясь о сходстве с оригиналом. Для писателя "оригиналом" служит не отдельный человек, а общие, существенные

свойства людей, как универсальные, так и присущие людям определённого типа, характера, поколения» [Юркина 1999: 199].

Решение нарисовать такой «портрет» приходит к пейзажистке из «Моих врагов» после расставания с няней её внучки, с Анькой, внешность которой поначалу характеризуется крайне пренебрежительно: «засаленные три подушки впереди» [Токарева 2007: 8]. Вражда с Анькой (они с повествовательницей примерно одного возраста) тянулась семь долгих лет, а прекратилась мгновенно, когда повествовательница поняла: «оказывается, надо было просто сказать, и всё уладилось бы за пять минут, даже за три» [там же: 42].

В момент расставания с Анькой художница с удивлением замечает, как изменилось «вражеское» лицо женщины: «её глаза набрались света и цвета, в них светилась душа» [там же]. Установлено: «глаза – самая ёмкая деталь в описании человека у Токаревой. Этот импрессионистический прием создания портрета позаимствован у Чехова» [Букина 2010: 235]. Действительно, «большими умными глазами цвета южного неба» [Чехов 2024: Т. 10: 393] обладает Маруся из повести «Цветы запоздалые» (1882), в то время как её непутёвый брат наделен глазами «красными рачьими». У старика Матвея из рассказа «Художество» (1886) «кроткие голубые глаза» [там же: Т. 3: 287], у Аксины из повести «В овраге» (1899) «были серые наивные глаза, которые редко мигали» [там же: 155]. Описание искреннего выражения глаз Аньки («Я их не забуду, я их обязательно нарисую» [Токарева 2007: 41]) как отличительной особенности жанра портрета, позволяющей художнику убрать всё «наносное, оставив слепок души, чтобы добраться до сердцевины человека» [Никулин 1972: 11], в повести «Мои враги» устраняет предвзятость повествовательницы в оценках окружающих.

По мнению искусствоведов, «абсолютно конкретное, реальное лицо на портрете способно превратиться в свою противоположность: в идею, в символ» [Нелькин 1995: 52]. Представляется, в повести «Мои враги» смена живописных приоритетов повествовательницы (от успокаивающего душу

пейзажа, где «одуванчики» да «прозрачная берёзка с пятнистым стволом» [Токарева 2007: 5]), к портрету, где главным становятся глаза как «зеркало души», нередко мятущейся, беспокойной, а то и страдающей, выявляет не только духовно-нравственную эволюцию литературной героини.

Очевидно, здесь – стремление самой Токаревой запечатлеть портрет своего поколения, пережившего немало невзгод, но достойно, не требуя ни признания, ни наград, вынесшего на себе заботы о стране, её детях и внуках. Тем более, что «эскиз» был уже сделан в вышедших в 1996-м году путевых заметках Токаревой под названием «Портрет в интерьере»: «Моё поколение не спеша бредёт к финишу. Но мы еще шелестим. Любим жизнь» [Токарева 2007: 112]. Позднее к писательница подытожит, вспоминая талантливых современников, с которыми она дружила и работала: «Моё поколение тихо уходит небытие» (Цит. По: Андреева В. «Моё поколение тихо уходит небытие: Виктория Токарева // Агентство деловой информации. 14.12.2022).

При рассмотрении особенностей взаимосвязи «автор – герой» в повести «Мои враги» заслуживает внимания свойственная повествовательнице, как и автору, любовь к «братьям нашим меньшим». Бережное отношение к «собачьему сердцу» характеризует не только данную повесть, но и другие произведения Токаревой: «Шла собака по роялю» (1978), «Старая собака» (1987), «Система собак» (1996) и другие. В повести «Мои враги» повествовательница, устав от своих неоправданных подозрений и мнимой недоброжелательности окружающих, порой делает «перерыв в своей ненависти» [Токарева 2007: 24], чтобы доказать: «Я не только ненавижу, но и люблю, свою собаку, например» [там же].

Собаку зовут Фомка, это «дворняга и простой парень», но «такой открытый, наивный и обаятельный» [там же:26], что героиня проявляет неизменное уважение к четвероногому другу и признаётся: «Я учусь у Фомы, беру уроки жизни» [там же]. Примечательно, что В. Токарева в этой повести сохраняет имя своего питомца, о котором всегда с нежностью отзывается:

«Фома был мне предан, любил всем своим собачьим сердцем» (В. Токарева «Эволюция» // STORY. 08.09.2018).

Представляется, не только желанием писательницы воспроизвести некоторые факты из собственной жизни продиктован выбор имени Фома и в повести «Мои враги». Поскольку «собачья душа – это высшая ступень развития» [Токарева 2007: 26] (в художественных произведениях собаки, как правило, «абсолютно бескорыстны в своих нравственных предпосылках» [Эпштейн 1990: 119]), Фомка и у Токаревой лишён зависти, зато он знает, что такое «радость бытия» [Токарева 2007: 39]. Умение Фомки «по-собачьи» радоваться выявляет «безлюбье» повествовательницы, препятствующее тому, чтобы ощутить себя органической частью природы.

В этой повести собака становится полноправным «персонажем – образом с признаками человека» [Лотман 1970: 295]. Токарева, называя собаку «человеческим» именем, высчитывая «собачий» возраст (в «людском» измерении Фоме «тридцать пять лет, <...> мужчина в самом расцвете» [Токарева 2007: 16]), подчёркивает «близость» душ повествовательницы и её преданного друга (имя «Фома» означает «близнец» [Петровский 1995: 289]). Внимательно наблюдая за поведением Фомки, «по-белому» завидуя ему («Хорошо развалиться на солнце, как собака, прищурить глаза и ни о чём не думать. Созерцать небо и верхушки деревьев. Любить ближнего. И никого не ненавидеть» [Токарева 2007: 26]), повествовательница постепенно изменяет и своё отношение к окружающим.

Вряд ли мимо внимания Токаревой, признающей: «Ничем не интересуюсь, но всё знаю», – вынесшей эти слова в заглавие сборника рассказов и повестей (2021), – прошло и «Фома» как название основанного в 1996-м году «православного журнала для сомневающих». Основатель издания придерживается мнения: авторы «Фомы» пытаются «говорить с человеком, который хочет любить» (Цит. по: Яковлева Е. Владимир Легойда: Журнал "Фома" не спорит с другими религиями и не борется с сектами" // Российская газета. 27.11.2006).

Миссия этого издания – «просветить сердце» тех, кто стал «Фомой неверующим» в результате «атеистической пропаганды на разных уровнях и в разных формах, сформировавшей общество, оторванное от конфессиональной национальной традиции» [Леонов 2021: 11]. Усилия этой пропаганды не смогли подорвать христианских основ народной души: «Православие на протяжении веков так воспитывало русского человека, так учило его осмыслять своё бытие, что он, даже видимо порывая с верою, не мог отрешиться от привитого народу мирозерцания» [Дунаев 2021: 2]. Должно быть, потому и в повествовательнице оживает божья заповедь «Возлюбить ближнего как самого себя» (Мф. 22,39), относящаяся не только к «братьям нашим меньшим», но и ко всему человеческому роду.

Думается, на эволюцию образа повествовательницы, как и автора произведения, в немалой степени повлиял переживаемый в последние десятилетия «религиозный ренессанс», усиливающий христианские мотивы и в отечественной словесности. Сложно пройти мимо совпадения: в третьем номере журнала «Новый мир» за 1985-й год были опубликованы: рассказ В. Токаревой «Между небом и землёй» и статья талантливого критика И. Дедкова «Наше живое время», где встречается признание: «Однажды я прочёл: «ведь люди не только животные, но и мыслящие существа». Это был натерпевшийся женский голос – какой-нибудь из героинь Л. Петрушевской, из её излюбленного печального мира. Мне показалось, что в том голосе есть усталость <...> от отсутствия мыслей, с которыми можно жить лучше и чище <...>, от двусмысленности и двойственности...» [Дедков 1985: 226].

По-видимому, «печальному голосу» героини Л. Петрушевской из рассказа «Такая девочка» (1993) – это её слова: «ведь люди не только животные, но и мыслящие существа» [Петрушевская 1993: 186] – вторит повествовательница из повести В. Токаревой «Мои враги», тоже «натерпевшаяся» из-за «двусмысленности и двойственности» жизни. В самом начале сюжета ей приходится «механически», по инерции существовать в «обезбоженном» обществе, на фасаде которого – «всё нормально, всё

хорошо». Здесь принято скрывать свое лицо, подавлять искренность эмоций, не разрешать спорные ситуации, а «загонять» конфликты вглубь – вплоть до ощущения собственного тотального «неблагополучия» из-за злонамеренных козней внешних «врагов».

К чести повествовательницы, бумажный лист, на котором она выводит имена раздражающих её персонажей, не вызывает в ней ни озлобления, ни желания мести, цель которой «отплатить за причинённые страдания» [Куттер 1998: 60]. Проживание своих чувств с помощью фиксации испытываемых эмоций в письменной форме в психологии называется приёмом «интроспекции», смысл которого – «во вглядывании в себя и в своё сознание» [Гиппенрейтер 1989: 47].

Сюжет повести и основан на «вглядывании в себя», на пересмотре повествовательницей своих взглядов на себя, на предназначение искусства, на общество. По мере развития действия она как «мыслящее существо» обретает душевное «благополучие» благодаря христианскому покаянию и прощению своих мнимых врагов: «Я должна найти свои слова, покаяться перед моими врагами» [Токарева 2007: 51]. Героиня обнаруживает главного «врага» – в себе, в своих греховных мыслях и поступках. Здесь уместно и признание самой Токаревой: «Мои враги во мне» [Токарева 2015:18].

К сожалению, к такому выводу, избавляющему от «двусмысленности и двойственности», повествовательница из анализируемой повести приходит, пережив утраты и душевные потрясения, потребовавшие мужества и смирения. В финале произведения она в полной мере осознаёт, что «давать приятнее, чем брать» [Токарева 2007: 55], что иссушающая сердце ненависть побеждается только «любовью к ближнему». Обретая смирение и кротость – это «два человеческих качества, с которых начинаются заповеди Блаженства» (Мф. 5:3, 5) – повествовательница (а с ней – и автор) проникается христианской идеей покаяния и прощения, в первую очередь направив взгляд не на тех, кто «вокруг», а внутрь собственной души.

Несмотря на то, что данная повесть выявляет немало точек соприкосновения между автором и литературной героиней, в нём, как и в других произведениях такого рода, принадлежащих современным прозаикам, «оценка автобиографического текста по критерию истинности/ложности факультативна и не является <...> жанрообразующим принципом». Главным становится «невербализуемая договоренность» между автором и читателем о том, чтобы «по умолчанию признать» вымышленный мир произведения «равным биографической реальности» [Кучина 2009: 33].

При этом Токарева в повести «Мои враги» намеренно избегает полного отождествления художественного образа повествовательницы со своей личностью, с «биографическим человеком», выступая «носителем концепции всего произведения» (Б. О. Корман). Очевидно, поэтому читатели не знают имени повествовательницы (его заменяет личное местоимение «я»), не представляют её внешности; указание на возраст – «сорок восемь лет» – и семейное положение («Дочь жила в Москве, ей надо было посещать институт. Мой муж пребывал в Нью-Йорке, преподавал в университете» [Токарева 2007: 6], – не усиливает, а умаляет наметившееся было «равенство» компонентов во взаимосвязи «автор – герой».

§2. Контекстуальные параллели в повествовательной структуре повести

Поскольку заглавие анализируемой повести как «первое авторское слово» (А. Н. Николюкин), коррелируясь со списком «Мои враги», на первой странице произведения составленным повествовательницей, проецируется на события сюжета, стоит обратить внимание на тенденцию, наметившуюся в прозе В. Токаревой изучаемого периода. Заглавия более ранних произведений, как правило, без затруднений поддаются «однозначному» толкованию («День без вранья», «Рарака», «Пять фигур на постаменте» и другие).

В названиях повестей и рассказов 1990-х – 2000-х годов заложен «механизм перекодировки» смысла. Так, авторская позиция в повести «Всё

нормально, всё хорошо» диктует необходимость «раскавычивания» любимой фразы центрального персонажа, вынесенной в заглавие, и изменения в ней порядка слов. По мнению автора, «хорошо» является «нормой» межличностных отношений (а не наоборот, как утверждает Бочаров). В повести «Одна из многих» Токарева «уводит» читателей от «сфабрикованности» своей главной героини, подчёркивая не только её «единственность», но и неразрывную связь с народной массой, с теми «многими», кто составляет основу страны.

Развитие сюжета в повести «Мои враги» (2007) выявляет эволюцию мировосприятия повествовательницы, осознающей, что «внешние» враги (они «внутри, возле и около дома» [Токарева 2007: 3]) на самом деле – «враги во мне» (В. Токарева). Такая «смысловая инверсия» в заглавиях произведений Токаревой далека от приёмов постмодернистской поэтики, где «всё подвергается пародированию, выворачиванию наизнанку, снижению» [Липовецкий 1997: 22]. Так, например, в романе-комментарии Дм. Галковского «Бесконечный тупик» (1994), который можно читать «по-разному – сплошняком, как он написан; ориентируясь по номерам и страницам гипертекстовых ссылок; или «тематически», как это делалось при фрагментарных журнальных публикациях романа» [Караулов 1997: 33]. В том же ряду – романы В. Пелевина «Чапаев и Пустота» (1996), «Generation 'П'» (1999), «в смысл названия которых пытались проникнуть едва ли не все критики» [Богданова 2004: 353], писавшие о них.

В повестях В. Токаревой никакого «выворачивания наизнанку» не происходит: писательница не «пародирует», а реалистически достоверно воспроизводит многоплановость и динамичность современности, приглашая читателей к сотворчеству и убеждая в неизменности моральных законов человеческого бытия. Автор недаром использует экспрессивное слово «враги», традиционно несущее ярко выраженную негативную окраску. В Толковом словаре живого великорусского языка В. И. Даля: «враг» – это «неприятель, супостат, недоброжелатель, злорадец, (супротивник,

противоборец)» [Даль 2001: 187]). В современном Толковом словаре русского языка это слово сохраняет значение: «Враг – человек, который находится в состоянии вражды с кем-н., противник» [Ожегов, Шведова 2014: 325]. Так создатель анализируемой повести сразу «подключает» читателя к активному взаимодействию, приглашая каждого заглянуть в свою душу и понять: существуют ли у меня или во мне «враги»?

Несмотря на то, что в «я-повествовании» традиционно реализуется «авторская субъективная устремлённость к фокусировке индивидуальности» [Кучина 2008: 6], вынесенное в заглавие рассматриваемой повести местоимение множественного числа «мои», относящееся к разряду притяжательных (их функция – в «отражении отношений, которые человек выстраивает между собой и окружающим его миром посредством восприятия и своего позиционирования внутри этого мира» [Алпатов 1993: 24]), предполагает множественность точек зрения на происходящее.

Эта «множественность» даёт о себе знать в самом начале произведения, где происходит знакомство с повествовательницей, удручённой мыслью: «Я – неблагополучна» [Токарева 2007: 3]. В этом виноваты «враги», с которыми она решительно настроена «разобраться», причём без помощи психоаналитика, хотя его в «наше время модно посещать» [там же]. Перед повествовательницей – лист бумаги со «списком» второстепенных персонажей (они «перечислены по именам»), делающих её «неблагополучной». Все эти имена представлены в формах с уничижительными суффиксами, в русском языке традиционно «придающими оттенок пренебрежительного умаления» [Брокгауз, Эфрон 1907: 724]: «Анька – домработница, Танька – жена отца, Ванька – сосед по даче» [Токарева 2007: 3].

Обозначив «врагов», героиня размышляет о том, что можно предпринять для обретения желанного «благополучия»: «Что-то надо делать. Но что?». Она перебирает возможные «варианты» избавления от «враждебного» окружения. Первый – «Уходить в лес, в партизаны? И

отстреливать по одному?» [там же: 3] – отличает горьковатая ирония с отголосками «детского вопроса» девочки Насти из «возвращённой» повести «Котлован» названного писательницей «абсолютным гением» [Токарева 2023: 43] А. Платонова (дата создания повести «Котлован» – 1930-й, первая публикация в нашей стране – 1987-й). Этот вопрос Насти звучит так: «значит плохих людей всех убивать, а то хороших очень мало» [Платонов 2021: 124]. Но в словах героини Токаревой из повести «Мои враги» – ещё и откровенная самоаттестация: признавая себя «продуктом» советского прошлого, она готова «отстреливаться» от любых упреков в свой адрес, в «неблагополучии» обвиняя только «внешних» врагов.

Однако при всём неприязненном отношении к включённым в «черный список» повествовательница каждому «врагу» посвящает отдельный фрагмент повести, изучая мотивы поведения и давая критическую оценку поступкам, сначала – «вражеским», но постепенно, в результате углублённого самоанализа, и своим. Самокритика даётся с большим трудом вследствие резкой смены привычного жизненного уклада: «социализм уже кончился, капитализм еще не родился, царила полная неразбериха в делах и в умах» [Токарева 2023: 21]. Героиня Токаревой, далёкая от политики, от идеологических споров, пытается «законсервировать» себя, быт своего дома, защититься от любых раздражающих воздействий.

«Неразбериха в умах» выявляет в авторе (а с ней – и в повествовательнице) стремление найти своего рода «золотую» середину между позициями двух художников, на себе испытавших «кризисное» состояние общества в конце XIX и в начале XX века. Один из них – любимый Токаревой Чехов, другой – Горький, в советский период истории непременно упоминавшийся с уточнением: «родоначальник метода социалистического реализма». Дело в том, что «Враги» (1887) – название рассказа Чехова, который Бунин считал одним из «совершенных в его творчестве» [Бунин 1986: 243]. Здесь автор, художник и доктор Чехов, не смог оставить без внимания вопросы, поставленные в январе 1887 года на Втором съезде

врачей памяти знаменитого Н. И. Пирогова, проходившем в Москве. Доктор Кирилов из рассказа Чехова хорошо усвоил «Свод законов Российской империи», включавший в себя врачебный устав. В нём значится: «Первый долг всякого врача есть: быть человеколюбивым и во всяком случае готовым к оказанию деятельной помощи всякого звания людям, болезнями одержимыми» [Труды II съезда русских врачей в Москве. М., 1887. С. 1].

Однако в реальной ситуации, случившейся в его медицинской практике, это утверждение вызывает сомнение: «Человеколюбие – палка о двух концах» [Чехов 2024: Т. 5: 34] Выявлению авторской позиции в рассматриваемом произведении способствует противостояние двух персонажей. Один – Кирилов, земский доктор, только что потерявший единственного сына, а другой – богач Абогин, настаивающий на незамедлительной поездке доктора к «умирающей» жене («Пока ехал к вам, исстрадался душой» [там же: 33]). Доктор, из-за трагедии в семье тоже «исстрадавшийся душой», выполняет свой врачебный долг. Он идёт навстречу Абогину, жена которого, сказавшись больной, на самом деле сбежала с возлюбленным. Каждый: Кирилов, страдающий от тяжелой утраты, и Абогин, оплакивающий измену жены, – сосредоточен на своём несчастье и не в состоянии проникнуться переживаниями другого.

Персонажи расстаются непримиримыми врагами, а доктор с того момента начинает ненавидеть и презирать «всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами» [там же: 43]. Несмотря на намеченный социальный конфликт, проявляющийся в разнице материального и общественного положения двух героев (Кирилову представляется, что Абогин просто с «жиру бесится» [там же]), автор не углубляет его, а переводит в ряд этических категорий. Для этого художника важен поиск той особенной «общей» мысли, «на которую может опереться личность, которая может придать смысл её существованию, перевести «быт» в статус «бытия» [Сухих 1987: 83]. В озлобленности доктора Кирилова Чехову видится «убеждение несправедливое, недостойное человеческого сердца» [Чехов

2024: Т. 5: 44]. По мнению Ю. В. Манна, в этом рассказе – «редкий у Чехова случай прямой оценки персонажа», выявляющий авторское «осуждение категоричности» [Манн 1994: 475].

В. Токарева в повести «Мои враги», с одной стороны, придерживается этого чеховского принципа, с другой, представляя свою повествовательницу «продуктом эпохи», связанной с антагонистическими интересами классов, заглавием произведения напоминает о пьесе Максима Горького «Враги» (1906), со всей «категоричностью» поставившей вопрос о непримиримости классовых противоречий.

Сюжетная основа этого произведения – в событиях, развернувшихся зимой 1905 года на орехово-зுவских мануфактурных фабриках Морозова. Горький был лично знаком с участниками забастовки рабочих, требовавших уволить мастера за его непозволительно грубое отношение к ним. Исходя из своих политических убеждений, в тот период уверенный в необходимости пролетарской революции, драматург сделал рабочих, «принёсших великую весть воскресенья и борьбы» [Львов-Рогачевский 1997: 786], положительными героями «Врагов». Они справедливы, непоколебимы в своих принципах, они являются носителями истинной нравственности, обладателями «хорошей души» [Горький 1970: 485].

В то время как капиталисты-промышленники эгоистичны и жестоки: на просьбу уволить мастера Дичкова купец Михаил Скроботов, компаньон Бардиных, издевательски называет рабочих «подлецами» и «нахалами» [там же: 490] и не соглашается с их доводами, считая, что любые «уступки их развращают» [там же]. Он возмущён массовым недовольством тех, кто «требуется» (он привык к тому, что его только «смирно просят» [там же]). Полина Бардина, жена директора фабрики, прямо говорит о том, кем для всего класса буржуазии являются рабочие, в которых «слышен запах социализма» [там же: 525]: «Они всегда – враги! Нам все враги! Все завидуют... и поэтому бросаются на нас!» [там же: 531].

Идея классовой борьбы долгое время владела умами наших соотечественников. Неудивительно, что, «проживая в стране, специализировавшейся на разоблачении разнообразнейших врагов (от русских патриотов до безродных космополитов), советские авторы и героев своих наделяли соответствующей установкой. Даже вполне симпатичные авторы вполне симпатичных героев» [Есаулов 1994: 231].

Виктория Токарева, опираясь на опыт своих литературных предшественников, с позиций нового времени решает внести свой голос в тему «врагов». Новым становится то, что в заглавие своей повести она привносит «личностный» смысл, тем самым обнаруживая такую главную, «опорную» для «быта» и «бытия», мысль, как личная ответственность за каждый поступок и каждый прожитый день. Нельзя исключать, что её усиливает и характерное для всей «женской» прозы наших дней стремление писательниц «стягивать» на себя мировое одеяло» [Славникова 2000:174] всех проблем. При этом Токарева противится упрощённому, «чёрно-белому», мировосприятию, от чего «отстраняет» и свою повествовательницу из анализируемой повести, восстанавливая в памяти современных читателей контекстные параллели, связанные и с более поздними (в сравнении с рубежом XIX–начала XX века) временами.

Возможно, в период работы над повестью «Мои враги» в сознании писательницы оживало имя К. Симонова. Токарева с благодарностью называет его «архитектором жизни» (Плешакова А. Виктория Токарева: «Это миф, что нельзя любить двоих мужчин. Просто любишь их по-разному». Интервью с В. Токаревой // Комсомольская правда. 3.01.2016). Как было отмечено во введении, ему принадлежит предисловие к публикации в журнале «Молодая гвардия» первого рассказа Токаревой «День без вранья». Один из сборников своих послевоенных стихотворений поэт называет «Друзья и враги» (1948). В нём Симонов-фронтовик выступает на переднем крае «холодной» войны между двумя социально-экономическими и политическими системами: социалистической и всего «империалистического

мира» (стихотворения «Митинг в Канаде» «Улица «Сакко и Ванцетти» и другие). В отличие от названия сборника Симонова в заглавии пьесы В. Розова «Её друзья» (1949) нет негативной составляющей. Рассказывая о старшекласснице Людмиле, стремительно теряющей зрение, драматург исключает тему любого противостояния, поскольку все, окружающие девушку, сообща решают «сделать все, чтобы помочь ей» [Розов 1974: 24]). И помогают Людмиле не упасть духом, веря: если «во всякой борьбе оставаться смелым и твердым – враг отступит» [там же: 27].

В пьесе отчётливо проявляется влияние «теории бесконфликтности», в первые послевоенные годы предписывавшей произведениям отечественного искусства признавать «лишь «конфликт» «хорошего» с «отличным» [Сурков 192: 578], хотя свойственное этому драматургу внимание к «судьбе подростка, молодого человека и к метаморфозам, происшедшим в его характере в новых, жестоких жизненных перипетиях» [Громова 2003: 56], это влияние, конечно, не перечёркивает.

В повести В. Токаревой финал тоже «бесконфликтен» в том смысле, что мечта повествовательницы исполнилась: «Мои враги исчезли, но не все разом, а по очереди» [Токарева 2007: 51], – произносит она, не испытывая радости, остро чувствуя одиночество и несовершенство своей натуры. Теперь винить некого, внешние враги как «носители» пороков исчезли, но сами пороки обнаружились в глубине собственного характера, вызывая раскаяние и рождая вопрос: «Враги мои, зачем вы покинули меня?» [там же: 53].

Художница словно прозревает, увидев лучший «вариант» оздоровления своей души и нравственного климата в обществе в смягчении нравов, в терпимости к окружающим. Ей открывается истина, далёкая от идеологических установок советских лет, заставляющих личность во главу угла ставить общественное благополучие, словно оно не зависит от осознания «частным» человеком собственного состояния. Не случайно повесть заканчивается строками из стихотворения Александра Володина, классика русской драматургии XX столетия, которые оживают в памяти

повествовательницы: «Простите, простите, простите меня ...» [Токарева 2007: 54]. Это стихотворение, созданное в 1998-м году, звучит так:

Простите, простите, простите меня.

И я вас прощаю, и я вас прощаю.

Я зла не держу, это вам обещаю.

Но только вы тоже простите меня.

Забудьте, забудьте, забудьте меня.

И я вас забуду, и я вас забуду.

Я вам обещаю, вас помнить не буду.

Но только вы тоже забудьте меня.

Как будто мы жители разных планет.

Но вашей планете я не проживаю.

Я вас уважаю, я вас уважаю!

Но я на другой проживаю. Привет! [Володин 2001: 23].

Володин, с которым В. Токарева была близко знакома, о чём неоднократно упоминала в своих интервью и в документальном фильме «Она написала себе роль», где с теплотой отзывалась о его личных и художнических качествах, в «Записках нетрезвого человека» (1991) сделал признание: «Понял слово испытание. Это значит: послано испытание – совершу грех или нет» [Володин 2022: 5].

В подобной ситуации нравственного выбора, ассоциативно отсылающей к «Посланию к римлянам» апостола Павла: «Доброго, которого хочу, не делаю, а злое, которого не хочу, делаю» (Рим.7:19), – приходится «бороться прежде всего с самим собой» [там же: 6]. Это «трезвое» суждение драматурга разделяет и В. Токарева, отвечая на вопрос журналиста, кто является её врагом: «Я сама» [Токарева 2015:19].

Откровение Володина: «Понял слово смирение. Давно уже понял. Но только забывается» [Володин 2022:15], – заставляет и повествовательницу, и читателей анализируемой повести всмотреться в себя, проверяя, не «забыта» ли одна из главных православных добродетелей – «смирение»,

предполагающее открытие для христианина целого Божьего мира, нередко омрачаемого нашими заблуждениями и надуманными обидами. Не случайно исследователи приходят к утверждению: «В отсутствии милосердия и доброты, в равнодушии, корысти, лени лежит, по Токаревой, трагичность человеческой судьбы» [Серафимова 2009: 102].

Таким образом, в повести В. Токаревой «Мои враги» создаётся «эффект обманутого ожидания»: автор сосредоточивает читательское внимание не на враждебном противостоянии повествовательницы «самым близкостоящим людям» [Токарева 2007: 3], а на её признании собственных грехов. А вместе с этим – помогает каждому обратиться к своей душе, чтобы определить степень «укоренённости» в ней главных нравственных ценностей: человеколюбия, милосердия, честности и ответственности.

§3. «Мои враги» и «враги во мне» в системе персонажей произведения

Второстепенные персонажи, чья функция в художественном мире произведения – «помогать раскрытию образов главных героев» [Есин 2023: 137], в повести «Мои враги» позволяют писательнице не только выявить духовную эволюцию своей героини, но и обнаружить приметы жизни всего общества, переживающего распад советского государства. Повествовательница, первой характеризуя Аньку как главного «врага», наделяет её не только непривлекательной внешностью («волосы обесцвечены пергидролем, от корней чернота на четыре пальца» [Токарева 2007: 8]), но и уничижительно, «в духе времени», представляет: «Анька – типично совковая тетка» [там же]. Начиная с 1990-х, в современном сленге закрепились жаргонные слова и выражения, в которых – «пренебрежительное обозначение советской страны» [Ермакова 2000: 196] и её граждан – «совков»: «маленьких, невзрачных, суетливых, жадных, тупых» [там же: 197]. Так и повествовательнице Анька, не терпящая высокомерия хозяйки, вначале кажется «недалёкой» особой: «Дура. Кусает руку, с которой берет корм. Хоть бы притворилась...» [Токарева 2007: 8]. Анька не притворяется,

предпочитая, не кланяясь и не благодаря, удаляться из дома повествовательницы «с полной сумкой» [там же: 6] продуктов с «барского стола» (и «с плеча»), уверенная, что имеет на это право: «жядная» [там же: 8] хозяйка не обеднеет.

Думается, в этом не расчётливость, не скупость, а напоминание о том, что у «советских собственная гордость» (В. Маяковский) – «свысока» смотреть на «новых» русских «буржуев». Хозяйка порой и в самом деле «примеряет» к себе роль дореволюционной «барыни», размышляя о «классовой ненависти» Аньки: из-за такой ненависти «в семнадцатом году произошла революция. Целую страну перевернули с ног на голову» [там же]. Осуждая «другого», она забывает, что, как и Анька, большую часть жизни тоже прожила в «перевернутой» стране, вырастившей её, позволившей получить образование и обзавестись дружной семьёй.

По мере развития сюжета прямодушная, всё успевающая Анька обнаруживает и немало достоинств. В отличие от повествовательницы, которую «выматывают и убивают» домашние обязательства, она вкладывает душу в свою работу, вдохновенно готовит еду, чем даже заслуживает восхищение: «А её голубцы – это произведения искусства» [там же: 5]. Но это признание не выговаривается вслух, поскольку Анька не признаёт талантливости своей хозяйки: «Подумаешь, рисунки рисовать...» [там же].

Главной причиной конфликта становится обнаруживаемая повествовательницей тесная связь между «чужой» нянькой и родной внучкой: «Анька для моей внучки – идеал человека. Первая любовь» [там же]. Но и для хозяйки дома Сашенька имеет первостепенное значение: «Моя внучка – это я, начатая сначала. Не сегодняшняя, измызганная жизнью. А та, которой меня задумал Бог» [там же: 36].

С любовью и восхищением бабушка рассказывает Саше о её внешности: «У тебя волосики золотистые, глазки серо-зелёные, бровки коричневые...» [там же: 37]. Повествовательница, купая внучку в лучах любви, сравнивая с птичкой-канарейкой, неоднократно повторяет: Саша –

«самая красивая», – и утверждает: «Девочек надо перехваливать. Им нужен большой запас уверенности в себе» [там же]. Возможно, ей самой этого не хватило в детстве: рано ушла из жизни мать, а отец, хоть и признанный учёный, но «был красавец, бабник, хотел объять необъятное» [там же: 48]. Любовь к маленькой девочке сглаживает все противоречия в доме. «Внучка оказалась похожа на Удава» (так называет повествовательница своего мужа, эпизодически появляющегося на страницах произведения): «глаза подозрительные, брови в одну прямую. В ней не было милоты моей дочери, но я её любила. И через неё узнавала Удава и проникалась к нему некоторым пониманием» [там же].

Должно быть, прозвище «Удав» и его «портретные» особенности взяты не из террариума, а из советского мультфильма. Трудно представить, чтобы «автобиографическая» бабушка вместе с внучкой не пересматривала мультфильм «38 попугаев» (1976), созданный при участии режиссёра Ю. Норштейна. Токарева называет его «гениальным человеком» (Цит. по: Поснякина Р. Сценарист и писатель Виктория Токарева: «Счастливых женщин не бывает» // РИА Новости. 20. 11. 2022).

В повествовательнице, чувствующей, что Анька «притягивает» к себе самое дорогое для неё существо, вспыхивает гнев. Это эмоция, представленная в «феномене ревности, <...> когда человек ощущает, что все его попытки сохранить позицию в отношениях с любимым человеком, вернуть его внимание, любовь и связанное с ней чувство безопасности, бесплодны» [Изард 2003: 892]. Осознаёт бесплодность своих попыток ослабить взаимную привязанность Сашеньки и Аньки и повествовательница, видящая, что «для ребенка нет никого более красивого, доброго, прекрасно пахнущего, чем эта Анька» [Токарева 2007: 9]. Да и та искренне предана девочке: когда малышка заболела, «Анька провалилась в депрессию. Ей не хотелось жить» [там же]. Печалит её и неизбежное расставание с Сашенькой: девочка выросла, необходимость в её помощи отпала.

Когда пришла пора навсегда покинуть дом, в котором Анька семь лет добросовестно трудилась, «она была напряжена». Поначалу повествовательница по привычке полагает, что это «напряжение» вызвано прижимистостью Аньки («боялась, что не отдам ей свои подарки»: «кухонную технику, картины, коробки с одеждой» [там же: 40]). Но та, получив «дары», не ликует: «её лицо скрючилось в страдальческой гримасе» [там же], а во взгляде возникло «что-то, не имеющее слов» [там же].

Такая реакция выявляет в женщине, прежде казавшейся примитивной, «осердеченный ум» [Буланов 2003: 59], в первую очередь анализирующий и оценивающий не логические выкладки, а выводы, продиктованные сердцем. Это подтверждает и встреча повествовательницы с домработницей, пришедшей на смену Аньке. Она заставляет признать: «Анька была противная, но она была своя. Что такое "своя"? Это когда силовые линии двух душ имеют одно направление» [Токарева 2007: 41]. У хозяйки дома и няни Сашеньки было одно «направление» – забота о ребёнке. У сменившей Аньку Надежды Ивановны, которую «все звали по имени-отчеству», «направление» иное, исключительно рациональное – «в конце месяца получить свои деньги» [там же].

События, разворачивающиеся в повести, заставляют повествовательницу отказаться и от враждебности по отношению к Таньке, «жене отца», подозреваемой в том, что та главной жизненной целью избрала «развести» дочь «с отцом как можно шире – так, чтобы мы забыли лица друг друга» [там же: 11]. В ход идут анималистические сравнения: Танька, «как собака, она охраняет пространство и облаивает все вокруг. В основном меня» [там же]. По гороскопу Танька – «Огненная лошадь. Ей надо кого-то топтать» [там же: 18].

Установлено: «Сравнительные конструкции как средство субъективизации повествования выполняют в художественной прозе В. Токаревой функцию психологического раскрытия характера её персонажей, их внутреннего мира, глубинных свойств их психики, особенностей их

ментального склада» [Вязовская 2019: 105]. Вынужденная признать женственность и красоту Таньки (та похожа на Мэрилин Монро, «но более строгая» [Токарева 2007: 14]), повествовательница на протяжении многих лет постоянно убеждает себя в том, что жена отца – эгоистичная скопидомка, она, «как солдат на посту, стояла на страже каждой копейки» [там же: 15].

Только болезнь и уход из жизни отца повествовательницы заставляет осознать: презираемый ею «солдат» годами «стоял на страже» здоровья любимого мужа, обеспечивая ему, учёному, лауреату Государственной премии, необходимый уют и беря на себя все домашние хлопоты вместе с заботой о «копейке». Не повествовательница, единственная дочь, а эта ненавистная Танька посвятила себя тому, чтобы «найти в организме» отца «часы жизни» и разорвать «проводок, который связывает вторую фазу с третьей: расцвет со старостью» [там же: 11]. Старость оказалась сильнее.

Потеряв мужа, Танька решила, что и ей нет смысла дальше продолжать своё земное существование и потому «сидела и ждала, когда все кончится само собой» [там же: 49]. Однако она, к удивлению повествовательницы, переживая потрясение, оказывается способной к тому, чтобы поберечь нервную систему обуреваемой гордыней падчерицы. Мачеха сообщает ей трагическую новость о смерти отца не среди ночи, а утром: «Танька <...> меня <...> пожалела. Для того, чтобы встретить такое известие, нужны силы» [там же].

Прежде застилавшая глаза пелена ненависти не позволяла повествовательнице увидеть главное в натуре «врага номер два»: эта «скряга», экономя «копейки», выполняла пожелание своего мужа, считавшего: его талантливая дочь «должна не работать, а творить. И не думать о деньгах» [там же]. Повествовательница понимает, что красивая и самостоятельная женщина (не Танька, а «Татьяна Александровна» [там же: 48]) на самом деле «умела любить» супруга. В отличие от неё, увлечённой живописью и своим «я», и потому «сделавшей одиноким» мужа-вулканолога,

«сбежавшего, как собака, которую не кормят», в манящую перспективами Америку, где «ему адекватно платили» [там же: 43].

После распада советского государства «утечка мозгов», то есть, отток из нашей страны людей умственного труда, приобрела значительные масштабы, но отец повествовательницы не последовал примеру зятя, не желая «оторваться от своей лаборатории» [там же: 34]. Это в немалой степени и потому, что рядом была верная спутница, обеспечивающая необходимые условия для его научной работы, и дочь, которой только в России «рисуетя».

Избавление от гордыни вызывает в повествовательнице прилив сострадания к скорбящей мачехе и предложение: «Зачем тебе умирать», когда ты можешь поливать <...> веточку?» [там же: 49] дорого человека, «похожую на него, как две капли воды» [там же]. Для удручённой горем женщины это становится возвращением к жизни: ей «неинтересно жить и экономить для себя одной. Танька выражает себя через любовь к ближнему» [там же: 50]. Благодаря благородству повествовательницы, настаивающей: «Это твой дом. Твоя внучка» [там же], – Татьяна Александровна соглашается переехать к приёмной дочери, чтобы заботиться о ней и о внучке Сашеньке, как о родных и самых близких.

В рассматриваемой повести состоялась и «гипотетическая» встреча повествовательницы с Ванькой, кто тоже был «прощён». В начале произведения героиня, не ограничиваясь рамками дома и семьи, вносит в список «врагов» Ваньку, соседа по даче (это третий «враг»), с кем «делили границы» [там же: 21] земельного участка. Его «ушлость» [там же: 22] проявилась в том, что Ванька присвоил себе лишние метры, в результате чего «линия забора оказалась не прямой, а под углом» [там же]. Возмущенная наглостью соседа повествовательница не в состоянии прямо высказать претензии, ей только и остаётся стоять «с открытым ртом – нелепой и неповоротливой, как снежная баба с ведром на голове» [там же]. Зато «про себя» она позволяет описать его отталкивающую внешность («лицо-яичница», «голос противный, как будто в горле клокочет жир» [там же]) и

неприглядные качества характера: привычка «торговаться и выгадывать, действовать на хапок, с наскоку – это, в сущности, был его инструментарий, как у меня холст и краски» [там же].

Особое неприятие вызывает фамилия Ваньки – Панасюк, которую можно назвать «сквозной» для писательницы. Разумеется, речь идёт не о самой фамилии, а о том качеством характера, которое с ней связано. В более ранней повести Токаревой «Паша и Павлуша» (2005) встречается образ Алевтины Панасюк, директора образовательного учреждения для детей с ограниченными возможностями здоровья. Её отличительной особенностью является манера «всегда торопиться по своим делам, не имеющим к школе никакого отношения. Она постоянно что-то устраивала для своей семьи и для своих друзей: куда-то звонила, договаривалась, исчезала» [Токарева 2005: 170]. Любви к своим подопечным директор не проявляет, считая, что «особенным» детям ничем помочь нельзя («чтение всё равно не сделает их умственно полноценными, пусть лучше подышат воздухом» [там же], убирая пришкольную территорию). При этом Алевтина «не только не стесняется факта халтуры, она еще и бравирует, как некоторые запьянцовские люди бравируют количеством выпитого» [там же]. Так она показывает свою власть над более слабыми и беззащитными. Это качество обнаруживается повествовательницей из повести В. Токаревой «Мои враги» в Ваньке.

Скорее всего, этот образ вводится автором в систему персонажей для того, чтобы повествовательница не выглядела беспринципной: сначала она обрушивает гнев на своих «врагов», а потом безоглядно представляет их своими «друзьями». Речь идёт не о принятии человеческих пороков, а о «терпении» как «добродетели, состоящей в благодушном перенесении всех бед, скорбей и несчастий, неизбежных в жизни каждого» [Библейская энциклопедия 1990: 694]. С «панасючеством», проявляющейся в бравировании безответственностью и уверенностью в безнаказанности, в откровенном хамстве и жестокости, повествовательница мириться не может, в каком бы обличьи та ни представала.

Ванька продал свой дачный участок («ходили слухи, что он задолжал и на него наехали» [Токарева 2007: 42]), но на смену ему пришли еще более наглые «панасюки», которые «жрали водку, скандалили и даже дрались» [там же: 43]. Один из них, типичный «браток», как его называет повествовательница, прострелил Фомке лапу из-за напряженных отношений собак, «ругавшихся через забор» [там же]. После ранения Фомы повествовательнице и вспоминается «ушлый» Ванька, не способный на такое преступление: «Где ты, Ванька...?» [там же].

В отношении к нему не остаётся и тени злорадства, какое поначалу сквозило в словах о том, что на бездетном «Ваньке все и закончится», ведь «Бог отменил его ветку» [там же]. Большее зло, поселившееся по соседству, заставляет примириться с этим «Иваном Петровичем, похожим на колобка» [там же]: «Чёрт с ним, с забором. Пусть стоит как хочет, лишь бы был покой» [там же]. Эта сюжетная ситуация напоминает афористически отточенную мысль из стихотворения В. Фёдорова «Другу» (1948): «Мы люди, нас легко утешить напоминаньем больших зол» [Фёдоров 2016: 54].

Можно сказать, что смертные грехи, вначале персонифицируемые повествовательницей в образах «врагов», на самом деле кроются в ней самой, а истинными причинами неприязненного отношения к окружающим являются собственные недостатки. Так, гордыня заставляет в Аньке видеть лишь недалёкую «совковую» тётку, а не «свою», за семь лет ставшую едва ли не членом семьи, помощницу. Лишь её уход позволяет повествовательнице воочию увидеть плоды «гордости очей и надменности сердца» (Притча 21:4) своего, сокрушенно признавая: «Боже мой... три минуты могут испортить семь лет жизни» [Токарева 2007: 49].

Ревность к отцу много лет заставляет повествовательницу видеть и в Таньке лишь «чахнущую» над «копейками» скрягу, а не достойную благодарности и уважения женщину, положившую жизнь к ногам мужа-ученого. Согласно библейским представлениям, ревность тесно связана с таким смертным грехом, как зависть, которая «порождает споры, вражды и

распри» (Иак:3:16). На смену этому неприглядному свойству приходит трезвая самооценка повествовательницы, сравнивающей привязанность мачехи к отцу со своей семейной жизнью: «Танька умела любить. А я? Что я сделала для своего мужа? [Токарева 2007: 48]).

В своих «врагах» героиня открывает собственные пороки. Даже обвиняя в стяжательстве «ушлого» Ваньку, она, страдающая из-за клочка садового участка, не обнаруживает ли в себе это отрицательное качество? Для неё-то дача – всего лишь «земля»: это Танька её «перестраивала, достраивала, нанимала дизайнеров, вкладывала душу» [Токарева 2007: 34]. Видимо, героиня Токаревой всё-таки оказывается способной применить к себе данное Христом предупреждение: «Смотрите, берегитесь любостяжания, ибо жизнь человека не зависит от изобилия его имущества» (Лк. 12:15). Развитие сюжета в рассматриваемой повести позволяет повествовательнице, анализирующей, «как другие живут», заглянуть в глубину своего внутреннего мира, задавая вопрос, обращаемый автором и к читателям: неужели, только пережив болезненные расставания, невосполнимые утраты или встречи с «большим злом», мы в состоянии понять, что нередко «враги» вокруг нас – «враги» в нас самих?

Включённые в образную систему произведения второстепенные и эпизодические персонажи играют важную роль в раскрытии характера повествовательницы. В нём всё отчётливее проявляются ориентации на традиционные ценности православия, в связи с чем представляется справедливым утверждение: «Именно Православие повлияло на пристальное внимание человека к своей духовной сущности, на внутреннее самоуглубление» [Дунаев 2021: 15]. Это сказывается и на авторской позиции, отражающей не только реально существующее в мире, но и сам взгляд художника «на назначение человека, на его ответственность перед обществом, на многосложность человеческой натуры» [Бочаров 1982: 23], в последние десятилетия обогащающийся под влиянием библейских текстов и внимания к вопросам религиозного порядка.

Глава IV. Соотнесённость ценностных ориентаций автора и персонажей в повести «Дерево на крыше»

Вышедшая в 2009-м году повесть В. Токаревой «Дерево на крыше» вызвала массовый интерес читательской аудитории, на первый взгляд объясняемый тем, что в её основе – события из личной жизни писательницы, судьба которой связана с заметными фигурами отечественного кинематографа. Прототипами центральных персонажей, легко дешифруемых читателем – Александра и Веры – становятся Георгий Данелия и Любовь Соколова, а в образе сценаристки Лены угадывается сама Токарева, в одном из интервью откровенно поделившаяся реализацией своего художественного замысла: «Эта история в голове была всегда, но я не знала, с чего начать, с какого конца развернуть все это повествование. Я старалась быть деликатной, уходила от острых углов. Я всех очень пощадила» (Цит. по: Привезенцева Л. Можно достойно жить в недостойное время. Писательница Виктория Токарева // Новые известия. 30. 08. 2010).

Но главная удача повести не «киношные разборки и противостояния», а «крупным планом» нарисованный портрет русской актрисы Любви Соколовой (1931-2001), внесённой в Книгу рекордов Гиннеса за особое достижение: она сыграла в кино и театре около пятисот ролей, к немалому сожалению – ролей второго плана. Однако писательница, прослеживая этапы жизненного и творческого пути актрисы, воссоздаёт художественный образ талантливой личности, судьба которой неразрывно связана с судьбой страны и отечественной культуры XX-го века.

§1. Имя как средство создания образа главной героини в повести «Дерево на крыше»

Повесть «Дерево на крыше» открывается характеристикой имени главной героини, представляемой с долей авторской иронии: «Её называли Матрёна, но с таким именем как проживёшь? Вокруг сплошные Искры, Клары, Вилены и Сталины. В паспорте оставили как есть – Матрёна, а между собой стали звать Вера» [Токарева 2012: 5].

Действительно, на фоне популярных в начале 1920-х годов имён «идеологического содержания» [Никонов 1974: 69] имя будущей актрисы, появившейся на свет «через три года после революции» [Токарева 2012: 5], окружающим кажется безнадёжно устаревшим: «независимо от этимологии» оно «указывает на принадлежность к определённой среде» [Топоров 1995: 409].

За именем Матрёна в России издавна закрепился «нарицательный смысл – "простушка", "деревенщина"» [Успенский 2008: 143]). Несмотря на то, что событийная основа повести во многом сопоставима с биографией Любви Соколовой, информации в источниках, подтверждающих тот факт, что её при рождении звали иначе, нет. Однако художественный мир представляет собой смоделированную творческим воображением писателя, а затем воспринятую читательским сознанием картину эстетической действительности, которая объединяет иллюзию достоверности с условностью художественного изображения.

В начале повести автор усиливает «патриархальность» имени Матрёна с помощью указания на место её рождения – одно из сёл «Калужской области» [Токарева 2012: 5]. Но историко-литературный контекст, в который Токарева включает систему своих персонажей, позволяет убрать оттенок пренебрежительности с этого имени. Автор напоминает современным читателям о русской реалистической классике XIX и XX веков, представившей миру яркие образы русских крестьянок: Матрёну Тимофеевну в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо...» (1866) и Матрёну Васильевну в рассказе А. И. Солженицына «Матрёнин двор», впервые опубликованном в журнале «Новый мир» в 1963-м и «возвращённом» читателю лишь в 1989-м году. Несмотря на то, что по мере развития событий главная героиня повести «Дерево на крыше» из сельской жительницы превращается в горожанку, писательница «встраивает» её в галерею именно этих образов, подтверждая ориентацию Токаревой на гуманистические традиции отечественной литературы.

Вместе с тем воссоздавая атмосферу первых десятилетий советской истории, она делает акцент на причинах «переименования» своей главной героини: близкие Матрёны стали называть девушку Верой, что звучало «коротко и ясно. И вполне революционно» [там же]. Однако «революционность» Матрёны-Веры быстро сходит на нет, уступая место традиционным православным ценностям в характере: для неё «Бог – опора» [там же: 17] даже в самое «тёмное время», ведь «человек, прошедший суровую школу жизни, умеет сочувствовать» [там же: 29]. Упоминание о «революционности», по-видимому, особенно важно для В. Токаревой еще и потому, что связано не только с историческим прошлым, но и с «эпохой великих возвращений» конца XX и начала XXI столетий, когда были опубликованы многие произведения художников, по идеологическим причинам «задержанные» в нашей стране, и книги авторов, представляющих литературу Русского зарубежья.

Можно предположить: в рассматриваемой повести процесс смены имени главной героини опосредован творчеством Владимира Войновича, с которым долгие годы писательница была дружна: это он «втолкнул» [Токарева 2019: 37] её в литературу. Причиной стал его рассказ «Хочу быть честным» (1963), после прочтения которого и в Токаревой «проклюнулся писатель, запрятанный глубоко в генах» [Токарева 2019: 36]: «проклюнулся» и её первый рассказ — «День без вранья», с подсказанным В. Войновичем названием. Не исключено, что по прошествии десятилетий воздействие этого художника, в 2008-м году вернувшегося из эмиграции на Родину, отозвалось в названии повести Токаревой «Дерево на крыше», ассоциативно связываясь с исторической повестью Войновича «Деревянное яблоко свободы» (2008).

В центре этого произведения тоже оказывается женщина по имени Вера, революционерка, народоволка Вера Фигнер. Если в первом издании этой работы (под названием «Степень доверия» она вышла в свет в 1972 году в серии «Пламенные революционеры») только искушённый читатель мог обнаружить «площадку для выражения взглядов» автора,

«расходившихся с официальной идеологией» [Денисенко 2015: 159], то в редакции нового тысячелетия писатель без оглядки на цензуру реконструировал мученический путь Веры Фигнер. «Ради поставленных целей отказавшейся от всего личного, включая семью» [Войнович 2008: 137], она вместе со своими единомышленниками безоглядно устремилась к построению «хрустальных замков из снов Веры Павловны», к несчастью, для многих «обернувшихся лагерными бараками» (В. Войнович).

Вера Фигнер в системе идеологических координат советского периода истории «являлась идеалом, женщиной с железной волей, одним, а с 1882 года единственным вождем и водителем партии «Народной воли», не желающим покидать Россию и обрекшим себя на служение народу» [Попов 1928: 53]. Она провела двадцать пять лет в одиночной камере самой страшной российской тюрьмы – Шлиссельбургской крепости. Но это не сломило её убеждённости в своём «правом деле», реализация которого всецело оправдывала путь индивидуального политического террора, где нет места сочувствию и любви к ближнему, если тот не поддерживает революционных убеждений и оказывается в стане врагов.

В этом отношении взгляды В. Войновича во многом схожи с убеждениями А. И. Солженицына, который в исторической эпопее «Красное колесо» (1989) представляет шестнадцать образов русских революционеров, убеждённых атеистов, самых известных и «несгибаемых поборниц женского равноправия» [Солженицын 2006: 69]. Здесь «отдельная поэма» – о Вере Фигнер, чьим портретом в былые времена нередко «благословляли девушек, как образом» [там же]. В наши дни восстанавливается подлинная картина тех давно минувших лет: «Идеи социализма всколыхнули Россию как ответ на свинцовые мерзости жизни. <...> Так жить нельзя! Точка». Разверзлась «пучина политического террора, по самым скромным оценкам поглотившая от десяти до пятнадцати тысяч русских чиновников разного калибра» [Каралис 2010].

Конечно, учитывая жесткую работу Войновича о Солженицыне – «Портрет на фоне мифа» (2002) – обнаружить «точки соприкосновения» в прозе этих авторов затруднительно, но обоих, безусловно, объединяет непризнание революционного насилия, оказывающегося губительным не только для «намеченных жертв», но и для «исполнителей», тем более – насилия в «женском» облики, и сострадание к «молодостям, богатым надеждами, сгноенным в казематах» [Солженицын 2006: 70].

Говоря о воздействии «Деревянного яблока свободы» Войновича на создание образа Веры в повести Токаревой, стоит обратить внимание на словосочетание «дерево на крыше», вызывающее в сознании читателей лирическую строчку талантливой поэтессы Т. Бек (1949-2005): «Я – дерево, растущее на крыше» [Бек 1980: 32]. В 1995 году в десятом номере «Нового мира» были опубликованы: повесть В. Токаревой «Лавина» и цикл стихотворений Т. Бек «Как мох могучий на руинах». По-видимому, трагический уход поэтессы из жизни не мог пройти мимо внимания писательницы. Однако творчеству Татьяны Бек, в своей лирике поднявшейся от «конкретно-бытовых тем до религиозных и философских в конце творческого пути» [Матаненкова 2012: 6], не свойственна «революционность», о которой упоминается в самом начале анализируемого произведения В. Токаревой.

Так что влияние прозы Войновича выглядит более значительным: «древесность» в его повествовании о Вере Фигнер даёт представление не только о нелёгкой «долюшке женской», но и о «плодах свободы», добываемых насильственным путём. С одной стороны, яблоко в христианской культуре традиционно воспринимается «как эмблема соблазна, искушения, недозволенного (запретного) плода» [Похлёбкин 2001: 537], который Господь запретил вкушать.

С другой – «деревянное яблоко» – это «плодовое дерево, распространённое в Индии и Шри-Ланке» [Вульф 1969: 248], чья особенность заключается в том, что добраться до плода, покрытого твёрдой

корой (плод – «ароматная мучнистая сладковатая вяжущая мякоть» [там же]), представляется затруднительным. Содержание повести В. Войновича «Деревянное яблоко свободы» убеждает: путь к мечте о всеобщей свободе ограничен не «корой» диковинного яблока, а божьим законом: «Не убий».

Образ Веры из повести В. Токаревой «Дерево на крыше» контрастен по отношению к образам революционеров, созданных на страницах упомянутых произведений Войновича и Солженицына. Героиня Токаревой не затворница, никого не поучая, не наставляя, «не обращая в свою веру», она живёт жизнью своих современников, в то же время выделяясь среди них нравственной устойчивостью характера, верного христовым заповедям, что не подвластны ни влиянию идеологии, ни смене режимов правления.

Возможно, серьёзным вниманием В. Токаревой к нашему историческому прошлому в повести «Дерево на крыше» продиктовано и то, что Иванушка, сын её Веры, повзрослев, отправляется в Цюрих «собирать материалы, связанные с русской революцией» [Токарева 2012: 61]. К несчастью, он погибает в автомобильной аварии, едва начав осознавать: Швейцария открыла двери учебных заведений для женщин (здесь самой благородной специальностью акушерки овладела и Вера Фигнер), но эта страна создавала и «особую среду для развития чужих идей» [там же]. В первую очередь – тех, которые развенчивает А. И. Солженицын, публикуя отдельным изданием главы эпопеи «Красное колесо» под названием «Ленин в Цюрихе» (1975), впервые вышедшие в парижском издательстве YMCA на русском языке и в 1999-м году опубликованные в нашей стране.

В отличие от «раскачавшего первую волну эмиграции, после которой все зашевелились» [Токарева 2021: 15] Солженицына, сосредоточенного на исторических событиях, помогающих ему воссоздать уничижительный образ «одинокого предводителя мелкой отколовшейся партии, поражённо следящего за событиями в своей стране из швейцарской изоляции» [Шенк 2014: 91], автор повести «Дерево на крыше» удерживается от оценочных суждений. Писательница сосредоточена на психологических особенностях

своих персонажей и процессах «формирования и репрезентации ценностей общества второй половины XX века» [Муртазаева 2020: 220].

Среди этих ценностей не отмечено ничего из связанного с революциями или партийными организациями. На первый план Токарева выдвигает семейные ценности. Юная «простушка» Вера по любви выходит замуж за «коренного ленинградца из профессорской семьи» [Токарева 2012: 7]. Переехав к супругу и сменив общежитие на квартиру в доме для научных работников, героиня в полной мере реализует свойственные ей «кулинарные таланты» молодой жены. «Вера квасила капусту, пекла картофельные оладьи и жарила корюшку» [там же: 5], и «вокруг неё все были счастливы, каждый по-своему» [там же].

Однако безоблачная жизнь в июне 1941-ого была разрушена войной. Проследивая судьбу своей героини, писательница затрагивает трагическую тему блокады Ленинграда, откуда Вера, «в последней степени дистрофии» была переправлена по Ладожскому озеру» [там же: 9] на спасительный берег. Не миновали её и послевоенные испытания: одиночество и неустроенность быта, в кино и в театре – господство «теории бесконфликтности», допускавшей в произведениях «только конфликт хорошего с лучшим» [там же: 15], и «безнаказанность чиновников», когда «шли семидесятые, расцвет застоя» [там же].

Обращение к «блокадной» теме подтверждает тенденцию зрелого периода в творчестве писательницы: она пробует установить «сюжетно-событийную связь между биографией авторского «я» и его героев» [Горбунова 2014: 16]. Рождённая в Ленинграде в 1937-м году, В. Токарева вместе с сестрой и матерью застала первые дни осады, по счастью, им с трудом, но удалось благополучно выбраться из города. Однако воспоминания о времени, когда приходилось, «давясь от отвращения, есть невкусную, но полезную еду» [Токарева 2019: 276], чтобы не умереть, не исчезли. В повести В. Токаревой «Жена поэта» (2019), посвящённой жизни в эвакуации, подмечено: все помыслы ленинградцев были обращены к родному городу,

чей образ не стирался из памяти, сохраняющей его очертания и звуки: «А мы сядем на грузовик и уедем в Ленинград. Там высокие каменные дома, и все говорят на "а", а не на "о"» [там же: 273].

Так что в «блокадных» эпизодах повести «Дерево на крыше» проявляется живая боль автора. Писательница характеризует страдания, обрушившиеся не только на Веру, но и на всех ленинградцев: «Люди хотели есть и сходили с ума» [Токарева 2012: 13]. Отдельные картины («Ребёнок плакал от голода, и Шурка самым серьезным образом хотела отрезать от себя кусок мяса. Отрезать и сварить» [там же: 10]) становятся своего рода дополнением к «Блокадной книге» (1977–1981) А. Адамовича и Д. Гранина, подобной «крику ужаса», что «должен остановить уже занесённый над человечеством страшный ядерный меч» [Лазарев 1995: 190]. Вслед за этими авторами писательница сосредоточивает внимание на «внутрисемейной и внутридушевной жизни людей» [Адамович 2020: 7], солидаризируясь с утверждением о том, что «самым главным и страшным убийцей ленинградцев» [там же: 17] стал голод, который мучительно пережила её Вера.

Она пережила и предательство своего мужа, в начале страшных дней «отбравшего её 125 блокадных грамм», а позднее решившегося на преступление. «Он знал, где Вера хранит свои карточки: в ящике комода, под бельем. Выдвинул ящик, достал полоску карточек и завёл руку за спину. Как ребёнок. Вера устремила к этой руке, чтобы отобрать, успеть. Полоска карточек – это и была жизнь. Целая жизнь целого человека. Но Александр оказался сильнее» [Токарева 2012: 17]. В поединке с ним Вера едва уцелела: собравшийся её «выбросить с пятого этажа», муж «передумал и свернул к двери. Решил выкинуть за дверь. Он вышел на лестничную площадку, стряхнул Веру с рук и вернулся в квартиру» [там же].

Нужно обратить внимание на то, что в наши дни повесть В. Токаревой «Дерево на крыше» входит в ряд тех произведений «женской» прозы, где писательницы, на себе не испытавшие всех тягот военных лет, затрагивая

«блокадную» тему, сосредоточиваются преимущественно на внутрисемейных проблемах своих персонажей.

Так, Т. Толстая, которая, по мнению В. Токаревой, является одной из «лучших женских писательниц» (Цит. по: Панасюк О. Лучше всех пишут женщины. Интервью с В. Токаревой. Eclectic. 5 сент. 2012), публикует рассказ «Соня» (1984), первые страницы которого содержат безапелляционное заявление: «Ясно одно – Соня была дура» [Толстая 2009: 602]. Простодушная героиня, совершившая подвиг самопожертвования, в рассказе Т. Толстой – художественное воплощение одной «из разновидностей дурака – чудака» [Никитина 2005: 70].

Так называют «человека со странностями. Странность не недостаток ума, а его своеобразное преломление, нелогичность поступков и действий в некоторых ситуациях» [там же]. Чудаковатость Сони, некоторые её поступки, что «идут вразрез с общепринятыми нормами и оцениваются отрицательно» [там же], продиктованы характером бабушки Татьяны Толстой, поэтессы Натальи Крандиевской-Толстой, «любившей народ и служившей ему чем могла – нестяжательством, милосердием, жертвенностью» [Толстая 2014: 153]. Во время блокады её сыновья находились в состоянии дистрофии, она решила их эвакуировать, а сама осталась в осаждённом Ленинграде, отказавшись «удаляться из родного города и родного дома» [Барскова 2023: 54]. Пережить военное лихолетье поэтессе помогали стихи, «заменявшие ей хлеб» (Дм. Толстой). Они с фотографической точностью запечатлели ужасы блокады:

За спиной свистит шрапнель.

Каждый кончик нерва взвинчен.

Бабий голос сквозь метель:

«А у Льва Толстого нынче

Выдавали мервишель!» Мервишель? У Льва Толстого?

Снится, что ли, этот бред?

Заметают вьюга след.

Ни фонарика живого,
Ни звезды на небе нет

[Крандиевская-Толстая 1989: 15].

Так и главная героиня из рассказа Т. Толстой «Соня» в любви к «ближнему» оказывается сильнее людской ненависти и смерти, а её простота и наивность скрывают богатый душевный мир, что, безусловно, сближает с ней образ Веры из повести В. Токаревой «Дерево на крыше».

Среди произведений писательниц, затрагивающих «блокадную» тему, нужно назвать роман И. Н. Полянской «Горизонт событий» (2002), где воссоздана жизнь маленькой Шуры в вымирающем городе: «Температура опускалась всё ниже и ниже <...>. Редкие прохожие на улице вдруг застыли в равновесии между жизнью и смертью, и порыва ветра было достаточно, чтобы уложить их на снег с неотоваренными карточками у сердца» [Полянская 2002: 31]. Невыносимые условия влияли на психику изнемогающих от голода, толкали их на преступления против родных. В «Горизонте событий» Шура в бессознательном состоянии съедает весь шоколад, предназначенный пожилому добросердечному соседу, единственному, кто заботился о ней в ту страшную зиму: «Запах шоколада быстро сбил её с толку» [там же: 36]. Через неделю сосед умер, а девочка, повзрослев, долгие послевоенные годы не переставала себя корить, не находя поддержки ни в собственной душе, ни в окружающем мире.

По счастью, Вера из повести Токаревой «Дерево на крыше» такую опору находит в приобщение к религии, помогающей ей выжить. Одна из сюжетных линий произведения включает в себя эпизод встречи героини с православным святым. В основе эпизода – воспоминания Любви Соколовой о судьбоносном знакомстве с ангелом-хранителем: «31 июля 1941 года, в день моего рождения, ко мне Николай Чудотворец приходил. <...> подходит кареглазый, в кепочке, с бородкой и усиками. Смотрит на меня и говорит: "Ты будешь хлеба есть вот по столько (и пальцами показывает, мол, крошки), но жива будешь, и счастлива будешь... А зовут меня, – говорит, – дядя Николай.

Если тебе что-нибудь нужно будет, ты проси, тебе на меня каждый укажет. Только "Отче наш" выучи. <...> Свекровь мне говорит: "Повезло тебе, Люба. Это ж Николай Угодник был» (Цит. по: Раззаков Ф.И. Досье на звёзд: кумиры всех поколений: правда, домыслы, сенсации. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1998. С. 565).

Отзвуки этого рассказа актрисы – в чудесном видении Веры из повести Токаревой. Иоанн Богослов, «один из ближайших учеников Иисуса Христа, святой апостол от Двенадцати, с именем которого церковное Предание связывает создание ряда канонических текстов» [Православная энциклопедия 2010: 679], «явился в минуту роковую, чтобы вдохнуть силы» [Токарева 2012: 18] в измученную лишениями женщину. Токарева упоминает и святого Николая Угодника: «У Веры была маленькая икона Николая Угодника, которая досталась ей от матери. Логичнее, если бы явился Николай», – замечает героиня, однако «идет война. Умирающих – тысячи. Ко всем не успеть. Вере явился тот, кто посвободнее. Да и какая разница. Святой он и есть святой» [там же].

В связи с этим стоит сделать замечание, вернувшись к повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо», где перед глазами Бочарова – красивый и праздничный город. «Он любил свой Питер» [Токарева 2000: 36], здесь прошло детство, здесь он учился в университете на факультете востоковедения, а сейчас с удовольствием прогуливается по Невскому проспекту, наслаждается видами Фонтанки, идёт мимо гостиницы «Астория». Он идёт и мимо храмов, но не замечает их. А Вера из повести «Дерево на крыше» в блокадном Ленинграде видит прежде всего удивительным образом сохранившуюся церковь: «Поднялась и пошла в церковь. Церковь оказалась открыта. Лики святых бесстрастно глядели со стен» [Токарева 2012: 12].

Церковь становится для неё спасительным «островом», куда она направляется после неожиданной «встречи» с Иоанном Богословом. Представляется вполне вероятным, что героиня, живущая в «доме специалистов, в профессорской семье её мужа» [там же: 9], находящемся на

Кронверском проспекте, посещает Князь-Владимирский собор, в котором и во время осады не прекращались богослужения и принимались прихожане, «несмотря на голод, холод и артобстрелы» (Цит. по: Агарков Л. Ленинград, 7 января 1944: Православные верующие отмечали Рождество, молясь о победе // ТАСС. 7.01.2014). В храме хранились многие святыни, но взгляд Веры останавливается на изображении её «ангела-хранителя», случайно встретившегося в блокадную пору: «Иоанн Богослов, смотрел не вообще, а конкретно на Веру. Вера отошла вправо. Иоанн последовал за ней глазами. Вера прошла несколько метров влево. Иоанн направил взгляд влево. Следил неотступно» [Токарева 2012: 13].

Подобное воздействие связано с «эффектом следящего взгляда» [Успенский 2009: 247] святого даже при изменении места положения предстоящего. Своего рода «молитвенное стояние» в сюжете повести Токаревой приобретает ключевое значение: «современное» имя её героини полностью утрачивает всякую «революционность», и Вера обретает Веру с большой буквы. В данном эпизоде просматривается библейский сюжет из Нового Завета, где Дамасское видение Господа язычнику Савлу становится одним из решающих событий человеческой истории. «Чудотворная сила Христа, убеждающей разум и сердце человека» (Деян.22:13-27), приводит к тому, что гонитель христиан Савл был обращен и стал Павлом, «первым апостолом, который понёс Благоую весть не только иудейскому народу, но и всему языческому миру» [Чернов 2019:13].

С Новым Заветом связано и имя Иоанна Богослова, в Откровении которого даётся христианское представление о грядущем конце света. Закономерно, что повышенный интерес к этому библейскому сюжету наблюдается в «начале века, в канун первой мировой войны, в революционные и постреволюционные годы», а в постсоветский период — «во время распада страны, военных конфликтов, националистических мятежей, социальной катастрофы, идеологического и духовного кризиса, но

вместе с тем возвращения к истокам, к вере предков – Православию» [Барышникова 2010: 173].

Кстати, М. А. Булгаков, изучая произошедшие с Россией потрясения первой четверти XX-го века, вторым эпитафием к роману «Белая гвардия» берёт слова Иоанна Богослова: «И судимы были мёртвые по написанному в книгах сообразно с делами своими». По замечанию Л. Яновской, этот эпитафий выражает такую мысль писателя: современники и потомки, снова и снова всматриваясь в деяния ушедших, в ожидании «Божьего суда» сами, своим «судом истины и справедливости», будут «судить» всех оставивших землю [Яновская 1983: 75], что напоминает о моральной ответственности личности за каждый свой поступок.

Думается, это особенно близко В. Токаревой, по мере развития сюжета повести всё больше симпатизирующей своей Вере. Вопреки тяжёлым обстоятельствам (а Веру «жизнь била по лицу, не уставая» [Токарева 2012: 22], но «личность её не потускнела от постоянных унижений» [Токарева 2012: 78]), героиня, «остро реагируя на грубость и несправедливость» (это свойственной всей русской прозе, созданной женщинами), «сохраняет в себе здоровое душевное начало, препятствующее ожесточению и неуважению к «другому» [Перевалова 2024: 66].

В связи с этим нельзя обойти тот факт, что образ Веры В. Токарева «встраивает» и в ряд «кинематографических» героинь, в первую очередь вызывая в памяти зрителей образ «Маленькой Веры» из самого кассового по сборам фильма СССР, вышедшего на экраны в 1988-м году. Поскольку писательница с 1971-го года является членом Союза кинематографистов и на профессиональном уровне оценивает работы режиссеров в составе экспертных жюри ряда кинопремий, можно предположить: она держала в сознании эту работу.

Сегодня подтверждением этому служит очерк Токаревой «Обыкновенный гений» (2019), где упоминается о знакомстве писательницы с Александром Хмеликом, создателем ряда пьес, и о том, что его «дочка –

автор знаменитого фильма «Маленькая Вера», блестящий драматург» [Токарева 2014: 245]. Василий Пичул – режиссёр этого фильма – намеренно «уравнивает» заглавные и строчные буквы в названии «МАЛЕНЬКАЯ ВЕРА», выявляющем утрату высоты духовно-нравственных ценностей в наших соотечественниках «перестроечных» лет. Недаром актриса Наталья Негода, исполнительница роли «маленькой Веры», награждённая премией в номинации «Лучшая женская роль» на кинофестивале «Ника» в 1989-м году, сказала: «Наша трагедия в том, что у нас мало веры. Русский народ когда-то был очень религиозен; затем он потерял веру в Бога. В то же время он потерял веру в себя, в смысл своей жизни» (Цит. по: Insidorf A. Cracking Soviet Taboos : Natalya Negoda says if 'Little Vera' weren't so true it wouldn't be so popular // Los Angeles Times. May 7, 1989).

Вера из повести В. Токаревой «Дерево на крыше» постоянно чувствует связь с Богом, впервые отчётливо осознанную ею в блокадном Ленинграде. Не случайно в финале повести «Дерево на крыше» автор возвращает Вере имя, данное при рождении, без доли насмешки добавляя к нему православные «коннотации»: «Вера – святая Матрона» [Токарева 2012: 67]. Её «жизнь и страдания, её глубокая вера, покорность судьбе» [там же] (даже предательство казавшихся надёжными «спутников жизни», гибель единственного сына героиней воспринимались «как Господняя воля» [Токарева 2012: 18]) позволяют «сроднить» эту русскую актрису и нашу современницу с Матроной Московской, по мнению отцов церкви, «святостью своей и верой помогавшей всем и через дела свои веру у людей укреплявшей» [Белов 2012: 5].

Токарева, отзываясь на события в стране, не случайно проводит параллель между своей героиней и почитаемой старицей Матроной Московской, сведения о которой в атеистические времена замалчивались. Только в 1993 году было выпущено «Сказание о житии блаженной старицы Матроны», получившее огромную популярность и впоследствии не раз переиздававшееся. Матрона Московская канонизирована в 1999-м году, её

прах перенесён в Свято-Покровский женский монастырь. В 2004-м году Матрона Московская была причислена к лику общецерковных святых, оказавшись первой в истории Русской Православной Церкви канонизированной старицей.

Запечатлев светлый образ Веры-Матрены на страницах повести «Дерево на крыше», Виктория Токарева словно исполнила данное в повести «Мои враги» обещание повествовательницы «нарисовать», то есть навечно запечатлеть, всех, кто дорог сердцу, чтобы «не ушли навсегда» те представители эпохи, которых отличает душевная чистота, искра божья таланта и любовь к миру, позволяющие золотыми буквами вписать их имена в историю отечественной и мировой культуры.

§2. «Любовный треугольник» в системе персонажей повести

В творчестве Виктории Токаревой проявляется свойственное «женской» прозе в целом внимание к вопросам дома и семьи, нередко осложняемым проблемами «лишней любви» (Э. Герштейн), в системе персонажей вырисовывающей «любовный треугольник». Теоретики литературы считают: «"Треугольник" возможен в некоторых случаях как противостояние одного и пары. Такая группировка главных героев связана зачастую с ситуацией выбора для одного из них между полюсами, представленными двумя другими» [Тамарченко 2024: 133]. Можно сказать, что в повести «Дерево на крыше» любовная коллизия является основой для психологической разработки характеров персонажей.

В завязке произведения случайно попавшая в дом к «прочно женатому» [Токарева 2012: 29] на Вере режиссёру, молодая киносценаристка Лена, при первом знакомстве с которой «никаких черт не предвиделось» (она «замужем, имеет ребенка. Успела окончить педагогический институт. Значит, умная и серьёзная» [там же: 30]), на долгие годы становится соперницей талантливой актрисы. Событийная канва в повести Токаревой «Дерево на крыше» – судьба Веры; встречи и расставания, рождение сына, измены мужа, несомненно, говорят о близости произведения к «женской» прозе. Тем более,

что Токарева затрагивает и аспекты «физиологического натурализма», воспроизводя состояние Веры, решившей ради покоя изнурённого войной возлюбленного нелегально избавиться от ребёнка: во время спектакля «начались схватки. Нестерпимая боль перепоясывала тело» [Токарева 2012: 16]. В этом не только страдания литературной героини, но и страдания всего послевоенного времени. Стремление власти законодательными мерами увеличить рождаемость вызвало обратный эффект: «согласно официальным данным, в 1948 году процент криминальных абортёв превысил показатель 1940-го» [ГАРФ. Ф. Р8009. Оп. 22. Д. 228. Л. 55].

Проза Токаревой, сконцентрированная на «болезненных» вопросах прошлого, отвечает требованию, предъявляемому к «женской» прозе: её «авторы не могут не учитывать исторического опыта трагического XX века» [Фесенко 2022: 106]. Несмотря на то, что «время жёстких эстетических предпочтений и позиционно вкусовых размежеваний уже прошло» [Чупринин 1997: 207] – XX век позади, и в новом тысячелетии В. Токареву по-прежнему глубоко волнует судьба женщины, заставляя сосредоточиться на духовной, не видимой постороннему глазу, жизни своих героинь. Поэтому она так внимательно подходит к созданию литературной биографии Веры.

Вот героиня только что принята в Ленинградскую театральную студию благодаря «народному», «от земли», типу: «русская, русоволосая, голубоглазая, тонкая, как молодая берёзка» [Токарева 2012: 6]. Эта девушка, «воплощающая саму Россию» [там же: 7], вызывает всеобщее одобрение. «Берёзка», в образе которой «органично сочетаются такие свойства женской натуры, как хрупкость и выносливость» [Эпштейн 1990: 190], как нельзя лучше характеризует Веру, на своих плечах вынесшую груз блокады, но не утратившую скромности и деликатности: «Она подвинула тонкой рукой тарелку, стала есть, низко опустив голову, <...> завела русую прядку за ухо, сидит на краешке стула, будто боится, что её сгонят» [Токарева 2012: 21].

Создавая художественный образ Веры, писательница обращается к зооморфному образу кошки: «опустив голову, как кошка» [там же: 22],

«одинокая и гордая, и трогательная, как кошка» [там же: 34]. Целью подобного приёма, в основе которого лежит сравнение персонажа с представителями животного мира, является «приписать человеку некоторые признаки, которые всегда или почти всегда имеют оценочный смысл, так как перенос на человека признаков животных подразумевает оценочные коннотации» [Вольф 1988: 53].

Принято считать, что «кот/кошка в русской культуре – олицетворение уюта домашнего очага. Зверёк был тесно связан с женским миром, с хозяйкой дома» [Киселёва 2017: 118]. Культурологи настаивают: образ кошки характеризует людей, «отличающихся живучестью, умеющих приспосабливаться к новым условиям, справляться с любыми ситуациями» [Красных 2004: 96], в то же время сохраняющим свою «отдельность».

Так и в повести «Дерево на крыше» Вера, «вошедшая в семью Александра, как шар в лузу» [Токарева 2012: 20], оберегает семейный очаг, отдавая ему все силы и обретая свою «единственность» вследствие незаменимости. Это на ней заботы и матери, и жены, и хозяйки дома, ведь самое «главное – семья, клан, здоровье Иванушки и успехи Александра. А всё остальное приходяще. И уходяще» [там же: 57]).

Героиня повести и духовно «окормляет» своих близких: где бы ни оказывалась актриса, которой приходилось уезжать в киноэкспедиции «на задворки страны» [там же: 31] и за границу, она всегда им «посылала сигналы любви», неизменно начиная каждое письмо трогательным обращением: «Здравствуйте, дорогие!» [там же]. Своим актёрским даром Вера никогда не кичилась, неустанно «вела хозяйство, растила сына» [там же: 51], не ожидая ни помощи, ни благодарности.

Однако она в глазах соперницы Лены из «русской берёзки» неуклонно превращается в «вялую овцу» [там же: 43], в «обслуживающий персонал» для неё и Александра. (В совместной работе двух «гениев» – Александра и Лены – находит отражение 1971-й год, год создания Данелией и Токаревой сценария кинофильма «Джентльмены удачи»). Язвительность насмешек

Лены в адрес «кухарки и горничной» [там же: 47] усиливается реакцией Александра, «особенно на людях стеснявшегося» [там же: 48] Веры: она старше его на десять лет. Режиссёру не только возраст супруги представляется раздражающим недостатком: «простецкое» имя Веры тускнеет на фоне необычно звучащего имени сценаристки, которое с удовольствием произносит Александр: «Ле-о-на... Как красиво. Не Лена, а именно Леона» [там же: 27]. Нужно обратить внимание на то, что имя счастливой соперницы нелюбимой жены тоже претерпевает изменения. В самом начале повести она «Леонсия, сокращённо Лена» [там же: 37].

Имя «Леонсия» восходит к мужской форме «Леон», в переводе с греч. «leon – лев» [Суперанская 143: 2005], что придаёт образу сценаристки-красавицы несколько «хищнический», даже «захватнический» оттенок. Его быстро улавливает Вера, в которой «не было ничего хищного, себялюбивого»: «Эта Леонсия придет на все готовое, а Вера откатится на исходные позиции в однокомнатную квартиру, в статус брошенки» [там же: 62].

Поскольку Токарева повествует о мире кино, напрашивается параллель образов Леонсии-Лены из рассматриваемой повести и Леонсии из приключенческого кинофильма режиссёра В. Попкова «Сердца трёх» (1992), получившего большую популярность у наших зрителей. В основе фильма – одноимённый роман Джека Лондона, задуманный как киносценарий. Этот жанр «обладает бинарной структурой: обращён и к литературе, и к кинематографу, он хранит память о предшествующих эпохах развития литературы, обнаруживает возврат к её риторическим формам, но в нём всегда есть и предчувствие будущего» [Мартьянова 2003: 53].

Может, Токаревой был известен роман-киносценарий «Сердца трёх» Джека Лондона, может, звучное имя его героини с экрана вошло в сознание писательницы, главное то, что в обоих случаях «Леонсия была несправедлива как женщина, – она любила двух мужчин и тем лишала Ту, Что Грезит, её законной доли счастья» [Лондон 2015: 86]. Подобна героине Джека Лондона

и Лена-Леонсия: её вполне устраивает «равновесное состояние» между Александром и собственным мужем, при этом – на вершине «любовного треугольника», мучительного для Веры, «грезившей» о крепкой семье.

Это подтверждается и портретной характеристикой сценаристки, чувствующей превосходство от сознания своей молодости и яркой внешности: «Новое платье, купленное у спекулянтки, блестело и облегало, как змеиная кожа», и «блеск красоты», казалось, полностью затмевал невзрачную Веру, «не наряженную и не причёсанную», всё время куда-то бегавшую, распоразавшуюся на кухне» [там же]. Особенно отчётливо самодовольство Лены проявляется в эпизоде заграничной поездки. Вспомнив про Веру, про эту «девку-Палашку» [там же: 43] в неизменном «драни халате» [там же], удачливая и, конечно, любимая Александром сценаристка намеревается купить для неё подарок (новый халат, разумеется), да с мнимым сожалением отмечает: «Ни в одном из немецких городов халаты не продаются» [там же: 64].

Сама Лена, не приспособленная к ведению домашнего хозяйства, редко балует семью своим присутствием: «Лены не было дома даже тогда, когда она была» [там же: 107]. Она, увлечённая творчеством, «плела свои сюжеты и не хотела иной участи» [там же]. Несмотря на понимание того, что «близкие, любимые люди зависят от неё, от её ответственности и порядочности», она готова променять свой дом на жизнь с Александром, ведь «только с ним она знает, куда идти и где сворачивать. Только с ним она по-настоящему талантлива» [там же]. Это от «Александра ей достались любовь и талант. И сама она дарила Александра тем же самым: любовью и талантом. Сверкающие страницы жизни...» [там же: 101].

«Страницы» совместной работы настолько сблизили Лену и Александра, что их безоглядная любовь представляется продолжением созданного ими киносценария. В этом проявляется кинематографичность произведения, понимаемая как «характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего

композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартьянова 2017: 138].

Так, воспроизводя эпизоды тайных встреч влюбленных, автор повести «Дерево на крыше» использует «параллельный монтаж», то есть «показ двух или нескольких параллельных действий так, чтобы зритель воспринял их, как происходящие одновременно» [Саруханов 2005:342]. Например: «Сойдя с троллейбуса, она поднимала голову, видела в окне Александра, который уже стоял и ждал, как ребёнок в больничном окне. Лена стаскивала с головы шапку и бежала бегом с шапкой в руке. Он смотрел, как она бежит, торопится, стремится, и что-то хорошее распускалось в душе» [Токарева 2012: 31].

Этот «киноприём» демонстрирует и то, что союз Веры и Александра представляется «камнем на ногах» [там же: 102]: режиссёру необходимы «командировки по полгода» и «отсутствие обязательств» [там же: 45]. Рядом с Леной, должно быть, именно в силу «отсутствия обязательств», он «расцветал» – «от смеха, от её сияющих глаз». Ему, «как всякому творцу, необходимо было поощрение» [там же: 101], а не заботы о «хлебе насущном» для домашних. Вера всё прощала, неустанно сглаживая острые углы «любовного треугольника». Так, возвращаясь из ресторана, «Александр взял руку Лены», Вера рядом «шла и терпела» [Токарева 2012: 56], зная: «Александра только до дома довести. А дома Иванушка, Марго, привычные стены» [там же]. Здесь, как в кино, происходит «сложение кадров», которые не «развёртываются» последовательно, а «сменяются». Такова основа монтажа как «средства достижения органического воплощения единой идейной концепции, охватывающей все элементы» [Эйзенштейн 1956: 215].

В повести «Дерево на крыше» автором не только умело «сменяются» эпизоды-«кадры», но и фиксируются паузы, «контаминирующиеся как в кинотексте, так и в тексте литературном» [Мартьянова 2017: 139]. Например: «Падал красивый крупный снег. Казалось, он стоит в воздухе» [Токарева 2012: 81]. Эффект статичности подчёркивается и диалогом героев, где

Александр предстаёт «застывшим», не способным сделать выбор между долгом перед семьёй и любовью: «Я не могу уйти из дома и не могу жить без тебя...» [там же]. Эффект кинематографичности усиливают такие признаки, как «киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в литературном тексте» [Мартьянова 2001: 9]. В представленном эпизоде действие происходит «возле кинотеатра "Витязь". Шел фильм "Солярис"» [Токарева 2012: 81] режиссёра А. Тарковского.

По-видимому, выбор этого фильма в немалой степени определяется тем, что сценарий для него подготовили А. Тарковский и Ф. Горенштейн, «едва упомянутый» Токаревой в повести «Одна из многих». Имеет значение и то, что «Витязь» далеко от дома Александра, где царил «запах покоя и уюта», созданного Верой, «несокрушимой, как ствол, хоть и с сочувствующим лицом» [там же: 74].

В «несокрушимости» Веры не стальная воля, а умение понимать, прощать и способность по-христиански «возлюбить ближнего». Нужно отметить, что мотивы христианской любви и прощения сближают анализируемое произведение с литературой Русского зарубежья первой «волны»: избежав атеистической пропаганды советских лет, эмиграция сохранила от исчезновения большой пласт русской культуры. Стоит назвать мемуарно-биографическую прозу, которую Л. И. Бронская считает «особым жанровым образованием», представляющим собой «автобиографическое повествование» [Бронская 2001: 58]. Эта характеристика касается воспоминаний В. Н. Муромцевой-Буниной, которая, по словам Марины Цветаевой, часто бывавшей в её доме во французском Грассе, «стерпела – и приняла» любовницу именитого мужа, «осталась, поступила как мать» [Цветаева 1991: 112] для И. А. Бунина. Она и сама записала в дневнике: «Пусть любит Галину, <...> только бы от этой любви ему было сладостно на душе» [Муромцева-Бунина 1989: 121].

Речь идёт о романе Бунина и Галины Кузнецовой, которые «сделали всё, чтобы перипетии их личных отношений остались недоступными постороннему взгляду» [Леденёв 2008: 446]. Однако знакомство наших современников с литературой Русского зарубежья неизбежно обнаруживает отзвуки этих драматических «перипетий». В этом смысле для многих «изгнанников из России» (И. А. Бунин не признавал слово «эмигрант», называя себя «изгнанником») жизнь Веры Николаевны Буниной оказалась примером христианской любви: «Быть женой Ивана Алексеевича <...> требовало большой доли самопожертвования, отказа от собственного "я", от того, что принято называть "самолюбием"». Ведь Вера Николаевна «готова была мириться со всем, что вставало на её пути, что осложняло её жизнь, если только это упрощало жизнь Бунина, причем делала это почти инстинктивно» [Бахрах 1979: 132].

Мемуары «многотерпеливой жены» (В. П. Астафьев) И. А. Бунина легли в основу художественного фильма, снятого в 2000-м году режиссёром Алексеем Учителем. Эта картина – «Дневник его жены» – получила гран-при за лучший фильм кинофестиваля «Кинотавр» (2000), премию «Ника» 2001, выдвигалась на соискание «Оскара». Виктория Токарева, безусловно, знала об этих событиях: в 2000-м году на том же фестивале «Кинотавр» (2000) она представляла свою картину «Вместо меня», а Валерий Тодоровский, муж её дочери, вручал приз Алексею Учителю за «Дневник его жены».

По-видимому, в повести «Дерево на крыше» В. Токарева, воссоздавая христианскую наполненность образа своей главной героини, имела в виду и нравственные качества В. Н. Муромцевой-Буниной, сумевшей, беззаветно «возлюбив ближнего», сделать признание: «Я тут в церкви неожиданно понимаю, в каком направлении нужно работать, чтобы сохранить себя, своё я, не калеча его» [Муромцева-Бунина 1989: 94].

Повесть Токаревой «Дерево на крыше» указывает на нервующиеся нити литературного «родства» и с воспоминаниями Н. В. Крандиевской-Толстой. Пережив эмиграцию, сложности возвращения на Родину, измену мужа,

известного писателя А. Н. Толстого, которому она, забыв о своей талантливости, бессменно служила секретарём, Наталья Васильевна Крандиевская-Толстая сумела «простить непростительное» (Е. Евтушенко). Узнав о предательстве мужа, вместе с которым было прожито двадцать лет, она сохраняет «неискажённый лик души» (Н. В. Крандиевская-Толстая). Расставание с ним произошло так: «Я встала и вышла из дома. Навсегда» [Крандиевская 1977: 48]. Без споров, без упрёков, правда, «окаменев, как жена Лота, в горестном недоумении» [там же]. Так и Вера, услышавшая от Александра жестокое: «Я больше не люблю тебя», – «молча положила на стол тяжёлую связку ключей» и «подошла к Александру, чтобы поцеловать на прощание» [Токарева 2012: 116]: «У православных людей принято прощаться» [там же]. Принято потому, что «прощая, человек приближается не только к спасению своей души, но и спасает тем самым прощённого, уподобляясь Спасителю» [Маслова 2018: 197].

Сама писательница уверена: «Любовь обряжает человека, высаживает клумбы у него на голове. А ненависть раздевает догола, и человек становится серийный, заурядный, в общем ряду и даже в хвосте человеческого ряда» [Токарева 2011: 56]. Исследователи творчества Токаревой подтверждают: любовь в художественном мире её прозы «неидеальна, она проводит человека через большие испытания, требует жертв и служения, но она дарит человеку, пусть и временно, защиту от метафизических «сквозняков», делает его лучше, а мир вокруг него чище и ближе к Богу» [Кондрашева 2023: 32]. Доказательством является и образ Веры из повести «Дерево на крыше».

Итак, «любовный треугольник» в системе персонажей этого произведения способствует раскрытию внутреннего мира действующих лиц и выявляет авторский идеал, в котором явственно проступают традиции русского христианства. Это позволяет судить о сближении современной «женской» прозы с течением русской «православной» литературы, пополняемой сегодня произведениями В. Крупина, О. Николаевой, Т. Шевкунова и других, «объединённых <...> пониманием необходимости

сотработничества человека и Бога, устремлённости к спасению души» [Казанцева 2015: 52].

§3. Характеры персонажей в аспекте «память жанра»

Поскольку в анализируемой повести В. Токарева затрагивается христианский контекст русской литературы, уместным представляется отметить ориентацию писательницы на жанровые особенности жития, издавна укоренившегося в древнерусской словесности. Жития как «религиозно-дидактические произведения» в центре которых – «идеальный христианский святой», давали «наглядный урок религиозно-нравственного воспитания» [Бегунов 1981: 23].

В. Токарева не декларирует учительной функции. В то же время она обращает внимание на характер и поведенческие установки, в юности полученные Верой от мамы и в дальнейшем определяющие её самооценку и отношение к миру. Они соответствуют «памяти жанра» жития, предполагающего освещение мученического пути святого, воспитанного благочестивыми родителями.

Понятие «память жанра», введённое в литературоведение М. М. Бахтиным в первом переиздании труда «Проблемы поэтики Достоевского» (1963), имеет непосредственное отношение к данной работе. Особенно значимой представляется мысль: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековечные» тенденции развития литературы», сохраняя «неумирающие элементы архаики», постоянно обновляющейся и тяготеющей к "осовременению"» [Бахтин 2002: 61], с чем согласны исследователи нового тысячелетия.

В современной русской литературе свойственные житию характеристики «преобразуются из типовых, похожих, образцовых в авторские», приобретая «более широкие смыслы – общие христианские / общечеловеческие идеи» [Непомнящих 2019: 134]. Принимая во внимание замечание М. М. Бахтина о том, что авторская активность, создающая «целое героя» <...> движется по существенным границам его; все <...> несёт

характерологическую функцию, <...> служит ответу на вопрос: кто он» [Бахтин 1979: 160], стоит сказать, что в данной повести даже скудные сведения о матери актрисы позволяют заострить внимание на формировании внутреннего мира героини под влиянием крестьянского менталитета, основанного на православных ценностях.

«У Веры была маленькая икона Николая Угодника, которая досталась ей от матери» [Токарева 2012: 7]. В этом видится не только подробность биографии Л. Соколовой (об этом свидетельствует вышедший в 2011-м году на телеканале «Культура» документальный фильм «Своя тема» режиссера Юлии Киселёвой, посвящённый памяти актрисы), но и отсылка к рассказу А. И. Солженицына «Матрёнин двор». В нём рассказчик, обведя беглым взглядом скромное жилище своей пожилой хозяйки, останавливает внимание на значимой детали интерьера: «святой угол в чистой избе, и икона Николая Угодника в кухоньке» [Солженицын 1990: 452].

Главное, конечно, не в литературных сближениях, а в том, что «при всех гонениях на церковь и религиозную жизнь, запретах, ограничениях, опытах разложения их извне и внутри» [Топоров 1995: 14] народ все равно находил утешение в молитвах, передавая их из поколения в поколение. Вот и «Вера верила в Бога, как и все её предки во все времена» [Токарева 2012: 15]. Упоминание Токаревой об иконе, берегаемой матерью её героини во времена воинствующего атеизма, даёт читателям представление о том, что неискоренимая вера в Бога с детства усваивалась людьми «от земли» [Токарева 2012: 7].

В молодости будущая актриса, поступившая в киноактёрскую школу, не забывает и о таком родительском завете: «Если узнаешь, что женатый, – не связывайся» [Токарева 2012: 6]. Так на языке «бытового православия» передаётся Божья заповедь: «Не прелюбодействуй». Этому наставлению матери героиня неотступно «следовала всю жизнь» [там же], несмотря на то, что в актерской среде «все сто́ящие были как раз женаты» [там же], а самый

легкий способ пробиться на вершину славы – «закрутить» роман с признанным режиссёром.

Вера не «крутит» романов, сама поднимаясь к высотам актерского мастерства, «вживаясь» в каждую новую роль и выходя из неё, «как из болезни», после которой «двигалась по дому бледная, опустошённая» [там же: 64]. В любви Веры к Александру не было ничего «романного»: забывая о своих собственных сложностях, Вера, «преданная ему как мать» [там же: 71], взяла на себя все хозяйственные заботы, создавая и неустанно поддерживая условия, необходимые для творческой работы мужа.

Свойственная житиям ориентация на «показ благочестивой жизни святого» [Николюкин 2001: 267–268] в повести «Дерево на крыше» проявляется в том, что писательница показывает, как от роли к роли получают развитие театральные способности Веры, убеждая окружающих: «не халтурщица, большая актриса» [Токарева 2012: 18].

Даже Лена с годами все больше удивляется «размаху её личности и таланта» [там же: 56]. Играя «простых, русских и справедливых» [там же: 21], как она сама, главная героиня анализируемой повести становится той, которую «невозможно было не любить» [там же: 48]. Душевная теплота Веры ощущалась и сквозь экран, поэтому зрителям «казалось, что к ней можно прийти домой и она не прогонит, а покормит и даст с собой» [там же: 44].

При этом Токарева, намечая параллель образа Веры с Матроной Московской, не делает главную героиню своей повести идеальной. Мучимая сложными отношениями с мужем, актриса «жила в постоянном напряжении. Она всё время ждала, что Александр выгонит её из дома», бросив горький упрек: «Ты сама себя назначила моей женой. Я терпел, а больше не хочу» [там же: 74].

Безразличие Александра, «просто не замечавшего Веру», которой лишь «было позволено стирать на него, готовить, растить их общего ребенка» [там же], в то время как он «отдыхать ездил с Леной. В театр – с Леной. На люди выходил с Леной» [там же], исчерпывает ангельское терпение актрисы. Вера,

«земная и грешная», за Александра «боролась всячески: и терпела, и скандалила, и ставила сопернице палки в колёса, и распускала слухи, и даже шантажировала» [там же: 45], «бескровно» защищая свою любовь, ведь «есть вещи, которыми не делятся. Мужем, например...» [там же: 35].

Несмотря на это, по мере развития сюжета не только автор повести всё больше симпатизирует Вере, этой «несвятой святой» (Т. Шевкунов). Лена тоже изменяет мнение о главной героине повести, что проявляется и в изменении портретной характеристики Веры.

Если раньше стремящаяся узаконить отношения с Александром сценаристка отмечала только невзрачность и деревенскую простоту соперницы, одевая её в «халат с прорехой на боку», то в конце повести она видит перед собой элегантно одетую «в накидку из вологодских кружев» актрису, «нарядную и причёсанную», смотрящую на окружающих «ясными глазами» [там же: 112].

К тому же Вере, никогда не стремившейся себя «выпятивать» [Токарева 2012: 46], была суждена «блестящая актерская карьера». А Лена – «только в титрах, мелкими буквами» [там же: 46]. В этом признании видится свойственная житийному канону «формула авторского самоуничтожения» [Тамарченко 2008: 72]: при возвышении образа святого личность самого автора умаляется, ибо, согласно библейским представлениям, «всякий возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк. 14:11).

Заключительные эпизоды повести – это покаяние Лены. Она раньше Александра поймет, что именно Вера «взращивала» его режиссёрскую гениальность, прощая многочисленные увлечения и тянув «лямку хозяйства, как бурлак баржу» [Токарева 2012: 44]. Вера всегда «выслушивала и снимала проблему с поверхности, как пенку с молока» [там же: 90], сохраняя для него надежный семейный тыл. Да и Александр, подводя итоги своей творческой судьбы, вскоре признает, что в союзе с Верой он «снял свои лучшие фильмы» [там же: 44].

Жанровые особенности жития, узнаваемые в произведении, обусловлены вниманием писательницы к древнерусской литературе: в последние десятилетия она становится «важнейшим психологическим источником в поисках нравственного возрождения и оздоровления человека и в поисках новых художественных форм повествования» [Кусков 1996:32]. В повести «Дерево на крыше» Токарева создает своего рода «житие русской актрисы», не только сообщающее, как предначертано канонами, «о значительных фактах жизни исторического лица, но и призванное увековечить деяния совершенного человека, раскрыть непреходящий смысл духовного подвига» [Николюкин 2011: 268 стб.].

Главная героиня, перенесшая военное лихолетье, предательства близких, гибель единственного сына, воспринимает всё случившееся, «как Господнюю волю» [Токарева 2012:18], в то же время обнаруживая самостоятельность и силу собственного характера. «Подвиг веры» вознаграждается судьбой: «Бог даровал Вере лёгкую смерть. Во сне» [там же: 67]. Она «лежала со спокойным разглаженным лицом – красивая и ясная», «простившая всех и вся» [там же].

«Все» – это в первую очередь представители сторон «любовного треугольника». В нём Александр и Лена принадлежат к тем, к которым «мысли о Боге приходят только на заключительном жизненном этапе, когда приближение смерти становится очевидным» [Леонов 2017: 56]. Александр «вычерпал, разграбил, заставил страдать» [Токарева 2012: 99] Веру и только в последние годы понял: «Всё лучшее осталось в том времени, когда он жил с Верой и считал себя несчастным» [там же: 112]. Яркая молодость Лены сменилась зрелой порой, когда соперница – «нечто в халате» – постепенно, но необратимо приобретает очертания «нравственного идеала» [там же: 137].

Уместно заметить, что современность актуализирует мысль М. М. Бахтина об «ориентации жанра на реальность». Сама «разгадка феномена „памяти жанра“ находится в точке пересечения жизни в искусство» [Липовецкий 1990: 7]. В повести «Дерево на крыше» это отчётливо

проявляется в заключительных эпизодах. «Первое время после похорон к могиле Веры шли беспрерывно, в основном простые русские женщины. Такие, как она сама. Её лицо и образ, запечатленные на экране, её жизнь и страдания, её глубокая вера, покорность судьбе переросли Веру, а может, сравнялись с ней» [Токарева 2012:67]. В память о своей героине автор повести воссоздаёт устойчивый смысловой комплекс, сопряжённый с уходящей корнями в мифологические представления славян символикой дерева как «центра мироздания», связанного с «подземным, земным и небесными мирами» [Смирнова 2006: 77].

Вера «была похожа на деревце, выросшее на крыше. Вроде и земли нет, и корням некуда углубиться – а вот оно, деревце. Живое и шелестящее» [Токарева 2012: 22]). Её жизнь продолжается в российской культуре: издавна «зеленеющие деревья дают наглядный образ молодости, жизни как праздника, нескончаемого тихого веселья. <...> ещё с дохристианских времен место райского упокоения рисуется как зелёный сад» [Топорков 1995: 111].

Требуется остановить внимание на отмечаемом исследователями умении Токаревой «использовать художественный синтез» разных жанров, при этом «доминирующими в творчестве являются рассказ и повесть» [Тертычная 2011: 117]. Что касается рассказа, то в анализируемом произведении свойства этого жанра тоже присутствуют, если принять к сведению рассказ Солженицына «Матрёнин двор». Здесь есть «центроположенный в художественной структуре целого герой и есть само это художественное целое как выстраиваемая автором репрезентативная характеристика героя». Подобные структурные особенности составляют «основу "монографического"» романа русских классиков XIX века, романа о "герое времени" [Руденко 2006: 226].

К «центроположному» образу Веры в анализируемом произведении В. Токаревой «стянуты» все второстепенные и эпизодические персонажи, в той или иной мере углубляя представление о характере главной героини. Это и привередливая Марго, мать Александра, поначалу недружелюбно

встретившая «невестку»: «союз Веры и Александра – законченный мезальянс. Это как если бы молодой барин женился на дворовой девке» [Токарева 2012: 34].

Однако благодаря проявленному Верой «таланту терпения» и преданности Марго награждает Веру статусом «вторая мать», уважая в ней «и актрису, и женщину, и личность» [там же: 45]. Это и Андрей, однокурсник Александра, в одном из эпизодов встретивший Веру в студенческой столовой и «приговоривший» её: «Хороших девочек не любят. Любят плохих девочек» [там же: 116]. Он, будто «запрограммировав» тяжёлую судьбу актрисы в союзе с Александром, отметил главное в Вере: она хорошая.

Кстати, в образе Андрея писательница выводит Андрея Тарковского, в повести «Дерево на крыше» названного «будущим гением», а в автобиографическом произведении «Мои мужчины» (2023) удостоенного звания «кумира поколения» [Токарева 2023: 117]. Именно его фильм «Солярис» «крутят на задворках Москвы» [Токарева 2009: 81] рядом с кинотеатром, где встречаются Александр и Лена.

Что касается образа «героя времени», то, по-видимому, в сознании писательницы он обусловлен тем, что в наши дни отечественная словесность остро нуждается «в возрождении типа "праведника"», способного «в новой исторической реальности художественно воплотить идеи сострадания и жертвенности, нестяжательства и служения ближнему» [Солдаткина 2015: 60,66]. При этом «праведность состоит не в показной набожности, а в христианской любви к ближнему и всему живому» [Андреева 2018: 99]. Воплощением этих высших духовно-нравственных ценностей и является в рассматриваемой повести образ главной героини, введённый писательницей в число праведников, без которых и сегодня «не стоит село. Ни город. Ни вся земля наша» [Солженицын 1990: 467].

Таким образом, выверяя в жанровом своеобразии рассматриваемой повести авторскую концепцию произведения, стоит обратить особое

внимание на актуализированную писательницей «память жанров» древнерусского жития и романа классиков XIX столетия о «герое времени».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты данной работы показывают: художественный уровень произведений В. Токаревой, выдвигающий её на первый план современного литературного процесса, заставляет внимательно изучать те «константы» и «переменные» в мире прозы писательницы, что десятилетиями поддерживают интерес читателей и исследователей к её творчеству.

Особенно важны произведения, созданные в 1990-е–2000-е годы. В этот период, исключая идеологическую ангажированность художников, значительно расширяется проблемно-тематический комплекс произведений Токаревой, затрагивая неподцензурные вопросы о необходимости восстановления и сохранения культурного наследия дореволюционной России, о значимости семейных ценностей в судьбе личности и важности её национального самосознания.

Писательнице, традиционно избегающей своей «прямой речи» в художественных произведениях, дифференциация, расстановка и взаимодействие персонажей позволяют объективно отразить идейные и культурно-эстетические тенденции, обнаруживающиеся в общественном сознании с начала второй половины 1980-х годов. Это помогает определить и очертания авторского идеала, сквозь «призму» которого художник воспринимает реальность, не допуская её «хаотизации», свойственной постмодернистской модели мира, где «нет категории Истины, как нет и категории Идеала» [Курицын 2001: 35].

В повести «Всё нормально, всё хорошо» по мере развития событий внимание читателей смещается с центрального образа Бочарова, преуспевающего журналиста-международника «перестроечных» лет, на второстепенных и эпизодических персонажей, воплощающих в себе лучшие душевные качества. Писательница, неизменно причисляемая к «женской» литературе, сближается с художниками «лейтенантской» прозы, формируемой произведениями ветеранов Великой Отечественной войны. Речь идёт об отсутствии государственной программы по своевременной

реабилитации «рядовых тружеников» фронта и тыла, в данной повести представленных отцом Бочарова. «Это сейчас <...> узаконен термин «болезнь войны». В наше время», – утверждает один из «поколения отцов», – «термина не было, но болезнь-то была. Однако <...> надлежало полагать, будто «пройденный этап» не оставил по себе душевных ран, психологических травм» [Кардин 1996]. Мысль о величии подвига «отцов» высвечивает ничтожность устремлений прозападно настроенного Бочарова. Этому служат и эпизодические образы супружеской пары Поповых, за которыми – реальные исторические личности, связанные с отечественной историей конца XIX – начала XX века. Воплощая в себе высшие моральные качества русской интеллигенции, они, по мнению писательницы, и спустя сто лет, являются «воспитывающим образцом» для наших современников, подчёркивая мнимость «достижений» Бочарова, «нового русского» образца 1990-х годов.

В повести «Одна из многих» В. С. Токарева, анализируя перспективы развития личности и общества в новом тысячелетии, главной героиней делает Анжелу, молодую представительницу народной среды. Появление этого произведения отвечает запросам нового времени. В самом начале 1990-х могло сложиться впечатление о том, что «налицо смена нравственных установок в литературе. <...> Сверхсовременный, постмодернистский персонаж – это <...> ходячая инструкция по безбожной антропологии. Христианскую истину стало неудобно отстаивать в литературе, она воспринимается только как ущемление прав человека. <...> Под лозунгом прав человека подразумевается только одно право – на независимость от <...> человеческого достоинства» [Гальцева 1992]. Появление повести «Одна из многих» показывает противоположный процесс. Токарева создаёт образ музыкально одарённой девушки, сила и великодушие характера которой сочетаются со способностью к сохранению и трансляции традиционных ценностей Отечества. В Анжеле – те свойства личности, что издавна создают представление о народе России, о тех «многих», которые составляют «соль

земли». Здесь авторская позиция совпадает с наблюдениями художников «деревенской» прозы, которые воплощают самые ценные душевные свойства в образах молодых женщин, и в городской среде не теряющих связи со своей малой родиной. В. С. Токарева отвергает «неудобный» для постмодернистских авторов разговор о путях христианского возрождения в постсоветском обществе. Не случайно в имени и поступках героини, этой «простушки» из провинции, подчёркивается «ангельское» начало: «Имя Анжела – производное от ангела. Она и вправду была похожа на ангела» [Токарева 2007: 3].

В новом тысячелетии, когда в нашей стране «религиозный ренессанс» становится неоспоримым фактом общественного сознания, Токарева подтверждает это и в повести «Мои враги». По-видимому, мысль о спасительной роли традиционных ценностей, христианское осмысление судьбы личности, свойственное «православному» пласту современной русской литературы, вызывают у писательницы необходимость в самоанализе. В данном произведении он реализуется с помощью «я-повествования». Рассказ о событиях ведётся от лица повествовательницы, в образе которой несложно выявить автобиографическое начало, максимально приближая героиню к автору. Однако проза В. С. Токаревой и в новом тысячелетии сохраняет «важнейший признак реалистического метода» – «дистанцирование» автора от героя» [Буланов 1989: 12]. Вместе с тем именно авторская мысль последовательно ведёт повествовательницу к признанию: «не должно любить себя», «должно» любить другого», только при этом условии исчезает из сердца зависть и подозрительность, на смену им приходит понимание: «мои враги» – это «враги во мне».

В повести «Дерево на крыше» воплощением православных ценностей становится образ Веры, главной героини. Эта русская актриса второго плана выходит на первый план повествования, постепенно приобретая черты «нравственной иконы». Судьба женщины, связанной с ключевыми событиями отечественной истории минувшего века, во многом трагична. Но её жизнь

представлена как высокий подвиг православной веры, что сродни судьбе Матроны Московской (1881-1952), в 2004-м году причисленной к лику общецерковных святых. Сближая Веру с этой исторической личностью, В. Токарева на последних страницах повести «Дерево на крыше» создаёт величественный образ своей главной героини. Этому способствует и ориентация автора на древнерусские жития святых. «Память жанра» открывает в привычном удивительное, в хорошо знакомом – невиданное и словно «приподнимает» героиню повести Токаревой над «прозой жизни», сообщая о переходе в вечность, от «путей земных» к «путям небесным». В то же время характер Веры и способы его раскрытия заставляют вспомнить русские социально-психологические романы о «герое времени» XIX века, подтверждая вывод учёных 2000-х: «Именно жанры являются главными героями истории литературы, обеспечивающими преемственность её развития» [Юрченко 2001: стб.715].

Таким образом, система персонажей, подразделяемых на главных, второстепенных и эпизодических, в прозе В. С. Токаревой является важнейшим способом выражения авторской позиции.

Результаты проведённого исследования в дальнейшем могут быть использованы в ходе анализа особенностей взаимосвязи «автор-герой» в художественных произведениях Токаревой 2020-х годов и при изучении основных тенденций в развитии современной русской прозы.

Основные положения диссертационного исследования отражены в **следующих публикациях:**

Статьи в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК

Минобрнауки России:

1. Пога Д.С. Особенности пространственно-временной организации в повести В. Токаревой «Одна из многих» / Д. С. Пога // Бюллетень Калмыцкого Научного центра РАН. – 2022. – №4. – С. 110–119. (0,5 п. л.).

2. Пога Д.С., Первалова С.В. Система персонажей как способ выражения авторской позиции в повести В. Токаревой «Всё нормально, всё хорошо...» / Д. С. Пога // «Вестник Тверского государственного университета». – 2024. – №4 (80). – С. 55–65. (0,5 п. л.).

3. Пога Д.С. Тема памяти о Великой Отечественной войне в повестях В. Токаревой 1990-2000-х годов / Д. С. Пога // Вестник Донецкого национального университета. Серия Д: Филология и психология. – 2024. – №3. – С. 182–191. (0,5 п. л.).

4. Пога Д.С, Христианское начало в образе главной героини повести В. Токаревой дерево на крыше / Д. С. Пога // Modern Humanities Success. – 2025. – №10. – С. 110–117. (0,4 п. л.).

Статьи в сборниках научных трудов и материалов конференций:

5. Пога Д.С. В. Токарева о «сердечной» жизни своих героев в повести «Мои враги» / Д. С. Пога // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». – 2015. – № 4. – С. 24–27. (0,3 п. л.).

6. Пога Д.С. Повесть В. Токаревой «Мои враги»: смысл заглавия / Д. С. Пога // Студенческий электронный журнал «СтРИЖ». – 2016. – № 4 (8). – С. 112–115. (0,3 п. л.).

7. Пога Д.С. Именная характеристика персонажа как способ выражения авторской позиции в прозе В. Токаревой 2000-х / Д. С. Пога // Сборник материалов международной научной конференции «Русская литература в меняющемся мире» 10–11 ноября 2022 г. – Ереван, 2023. – С. 314–322. (0,4 п. л.).

8. Пога Д.С. Имя собственное как средство создания образа персонажа в прозе В. Токаревой 1970-2000-х годов / Д. С. Пога // Вестник Вологодского государственного университета. Серия: Исторические и филологические науки. – 2023. – №4 (31). – С. 77–80. (0,3 п. л.).

9. Пога Д.С. Смысловая роль эпизодических персонажей в повести «Всё нормально, всё хорошо» / Д. С. Пога // Известия Волгоградского

государственного социального-педагогического университета. – 2025. – №1 (09). – С. 82–89. (0,3 п. л.).

Литература

Художественные тексты и источники

1. Токарева, В. Всё нормально, всё хорошо : сборник / В. Токарева. – Москва : АСТ, 2000. – 325 с. – Текст : непосредственный.
2. Токарева, В. Дерево на крыше / В. Токарева. – Москва : АСТ, 2012. – 349 с. – Текст : непосредственный.
3. Токарева, В. Жена поэта : сборник / В. Токарева. – Санкт-Петербург : Азбука, 2021. – 256 с. – Текст : непосредственный.
4. Токарева, В. Кошка на дороге : сборник / В. Токарева. – Москва : АСТ, 2005. – 398 с. – Текст : непосредственный.
5. Токарева, В. Между прочим : сборник / В. Токарева. – Москва : Азбука-Аттикус, 2023. – 433 с. – Текст : непосредственный.
6. Токарева, В. Мои враги : сборник / В. Токарева. – Москва : Хранитель, 2007. – 317 с. – Текст : непосредственный.
7. Токарева, В. С. Мои мужчины : сборник / В. С. Токарева. – Москва : АСТ, 2014. – 320 с. – Текст : непосредственный.
8. Токарева, В. Назло : сборник / В. Токарева. – Москва : Астрель, 2012. – 318 с. – Текст : непосредственный.
9. Токарева, В. Обыкновенный гений / В. Токарева. – Текст : непосредственный // Дома стоят дольше, чем люди : повести, рассказы и очерки. – Санкт-Петербург : Азбука : Азбука-Аттикус, 2019. – 356 с.
10. Токарева, В. Одна из многих : [повести и рассказы] / В. Токарева. – Москва : Хранитель, 2007. – 316 с. – Текст : непосредственный.
11. Токарева, В. Перелом : [рассказы] / В. Токарева. – Москва : АСТ : ЛЮКС, 2008. – 31 с. – Текст : непосредственный.

- 12.Адамович, А. Блокадная книга / А. Адамович, Д. Гранин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2020. – 672 с. – Текст : непосредственный.
- 13.Бек, Т. Снегирь. Стихи / Т. Бек. – Москва : Советский писатель, 1980. – 88 с. – Текст : непосредственный.
- 14.Белов, И. Святая блаженная Матрона Московская. Самая полная книга / И. Белов. – Москва : Астрель, 2014. – 319 с. – Текст : непосредственный.
- 15.Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Нижний Новгород : Благовест, 2023. – 1232 с. – Текст : непосредственный.
- 16.Бондарев, Ю. В. Публицистика. Мгновения / Ю. Бондарев. – Москва : Советский писатель, 2006. – 552 с. – Текст : непосредственный.
- 17.Бунин, И. А. Памяти Чехова. Серия А.П. Чехов в воспоминаниях современников / И. А. Бунин. – Москва, 1986. – 343 с. – Текст : непосредственный.
- 18.Вербицкая, А. Иго любви / А. Вербицкая. – Москва : Планета, 1992. – 656 с. – Текст : непосредственный.
- 19.Вересаев, В. Без дороги / В. Вересаев. – Москва : АСТ, 2022. – 350 с. – Текст : непосредственный.
- 20.Вересаев, В. Собрание сочинений в 5 томах. Том 5 / В. Вересаев. – Москва : Правда, 1961. – 550 с. – Текст : непосредственный.
- 21.Володин, А. Свет в окне
А. Володин. – Москва : Эксмо, 2001. – 124 с. – Текст : непосредственный.
- 22.Володин, А. Записки глазами нетрезвого человека / А. Володин. – Москва : Эксмо, 2022. – 99 с. – Текст : непосредственный.
- 23.Войнович, В. Деревянное яблоко свободы / В. Войнович. – Москва : Эксмо-пресс, 2008. – 30 с. – Текст : непосредственный.
- 24.Говорухин, С. Россия, которую мы потеряли / С. Говорухин. – Москва : Ротация. – 1991. – 42 с. – Текст : непосредственный.

25. Горенштейн, Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 года: Субъективные заметки / Ф. Горенштейн // Время и мы. – 1980. – № 55. – С. 209–222. – Текст : непосредственный.
26. Горенштейн, Ф. Псалом / Ф. Горенштейн. – Москва : Азбука, 2012. – 640 с. – Текст : непосредственный.
27. Горький, М. Полное собрание сочинений в 25 томах. Том 7 / М. Горький. – Москва : Наука, 1970. – 693 с. – Текст : непосредственный.
28. Григорьев, Ап. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина / Ап. Григорьев. – Москва : ARCHIVE PUBLICA, 2008. – 60 с. – Текст : непосредственный.
29. Григорьев, Ап. Собрание сочинений / Ап. Григорьев ; составитель Е. Р. Верещагин. – Москва : ARCHIVE PUBLICA, 2024. – 89 с. – Текст : непосредственный.
30. Иванов, Г. Избранная поэзия / Г. Иванов ; составитель Ю. М. Кублановский. – Париж, YMCA-PRESS, 1987. – 148 с. – Текст : непосредственный.
31. Крандиевская-Толстая, Н. Лирика / Н. Крандиевская-Толстая. – Москва : Правда, 1989. – 32 с. – Текст : непосредственный.
32. Лондон, Дж. Сердца трех : роман / Дж. Лондон ; перевод с английского Т. А. Кудрявцевой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2015. – 384 с. – Текст : непосредственный.
33. Маканин, В. Испуг / В. Маканин. – Москва : Эксмо, 2011. – 448 с. – Текст : непосредственный.
34. Муромцева-Бунина, В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / В. Муромцева-Бунина. – Москва : Советский писатель, 1989. – 506 с. – Текст : непосредственный.
35. Петрушевская, Л. По дороге бога Эроса : повести, рассказы / Л. Петрушевская. – Москва : Олимп, 1993. – 336 с. – Текст : непосредственный.

36. Платонов, А. Котлован. Текст, материалы творческой истории / А. Платонов. – Санкт-Петербург : Наука, 2000. – 379 с. – Текст : непосредственный.

37. Пришвин, М. М. Дорога к другу (дневники) / М. М. Пришвин. – Текст : непосредственный // Собрание сочинений: в 8 томах / М. М. Пришвин. – Москва : Художественная литература, 1984. – Т. 7. – 480 с.

38. Рыбаков, А. Страх (Тридцать пятый и другие годы). Книга 2. – Москва : Известия, 1990. – 384 с. – Текст : непосредственный.

39. Солженицын, А. И. Не стоит село без праведника: повести и рассказы / А. И. Солженицын. – Москва : Книжная палата, 1990. – 574 с. – Текст : непосредственный.

40. Солженицын, А. И. Собрание сочинений в 30 томах. Том 7. Красное Колесо: Повествование в отмеренных сроках в четырех Узлах. Узел I. Август Четырнадцатого. Книга 1. – Москва : Время, 2006. – 546 с. – Текст : непосредственный.

41. Толстая, Т. Кысь / Т. Толстая. – Москва : Эксмо, 2009. – 314 с. – Текст : непосредственный.

42. Толстая, Т. Н. Легкие миры : повести, рассказы, эссе / Т. Толстая. – Москва : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2014. – 330 с. – Текст : непосредственный.

43. Трифонов, Ю. В. Все московские повести: Дом на набережной. Обмен. Предварительные итоги. Долгое прощание. Другая жизнь. Старик / Ю. В. Трифонов. – Москва : Астрель, 2012. – 794 с. – Текст : непосредственный.

44. Трифонов, Ю. В. Утоление жажды / Ю. В. Трифонов. – Москва : Художественная литература, 1985. – 751 с. – Текст : непосредственный.

45. Федоров, В. Дивись тому, что ты живешь : стихотворения / В. Федоров ; составители: В. И. Лаврушкина, Г. И. Карпова. – Кемерово, 2016. – 158 с. – Текст : непосредственный.

46.Хемингуэй, Э. Снега Килиманджаро / Э. Хемингуэй. – Москва : Эксмо, 2014. – 259 с. – Текст : непосредственный.

47.Цветаева, М. Письма к Анне Тесковой / М. Цветаева ; подготовка издания, предисловие и комментарии И. Кудровой. – Санкт-Петербург : Внешторгиздат, 1991. – 189 с. – Текст : непосредственный.

48.Чехов, А. П. Собрание сочинений в 12 томах. / А. П. Чехов. – Москва: Омега-Л, 2024. – Текст : непосредственный.

49.Чуковский, К. И. Айболит и другие сказки / К. И. Чуковский. – Москва : АСТ : Астрель, 2004. – 64 с. – Текст : непосредственный.

50.Чуковский, К. И. О Чехове / К. И. Чуковский. – Москва : Художественная литература, 1967. – 208 с. – Текст : непосредственный.

Справочная литература

51. Архимандрит Никифор (Бажанов). Библейская энциклопедия / Архимандрит Никифор (Бажанов). – Москва : ТЕРРА-Terra, 1990. – 902 с. – Текст : непосредственный.

52. Вульф, Е. В. Мировые ресурсы полезных растений / Е. В. Вульф, О. Ф. Малеева ; ответственный редактор Ф. Х. Бахтеев. – Ленинград : Наука, 1969. – С. 248–249. – Текст : непосредственный.

53.Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 томах / В. И. Даль. – Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – Т. 1. – 699 с. – Текст : непосредственный.

54. Керимов, Т. Х. Системность / Т. Х. Керимов. – Текст : непосредственный // Современный философский словарь / под общей редакцией В. Е. Кемерова. – 3-е издание, исправленное и дополненное. – Москва : Академический проект, 2004. – 864 с. – С. 653 – 655. – Текст : непосредственный.

55. Кормилов, С. И. Современный словарь-справочник по литературе / С. И. Кормилов. – Москва : Олимп : АСТ, 1999. – 704 с. – Текст : непосредственный.

56. Корш, М. Краткий словарь мифологии и древностей / М. Корш. – Москва : Директ-Медиа, 2014. – 374 с. – Текст : непосредственный.

57. Красных, В. В. Кошка / В. В. Красных. – Текст : непосредственный // Русское культурное пространство : лингвокультурологический словарь: Выпуск 1. – Москва, 2004. – С. 95–101.

58. Красовский, В. Е. Литература : справочник для абитуриента / В. Е. Красовский, А. А. Леденев ; под общей редакцией В. Е. Красовского. – Москва : Филологическое общество «Слово» : АСТ Москва, 1998. – 736 с. – Текст : непосредственный.

59. Краткая литературная энциклопедия / главный редактор А. А. Сурков. – Москва : Советская энциклопедия, 1962–1978. – Т. 1: Аарне – Гаврилов. – 1962. – Стб. 577–580. – Текст : непосредственный.

60. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под редакцией А. Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб. – Текст : непосредственный.

61. Малый энциклопедический словарь / издатели Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – 2-е издание. – Санкт-Петербург : Брокгауз-Ефрон, 1907–1909. – Т. 4. – 497 с. – Текст : непосредственный.

62. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Щедова. – Москва : Оникс : Мир и образование, 2014. – 1328 с. – Текст : непосредственный.

63. Петровский, Н. А. Словарь русских личных имен: около 3000 единиц / Н. А. Петровский. – 5-е издание, дополненное. – Москва : Русские словари, 1995. – 480 с. – Текст : непосредственный.

64. Похлебкин, В. В. Словарь международной символики и эмблематики / В. В. Похлебкин. – Москва : Международные отношения, 2001. – 563 с. – Текст : непосредственный.

65. Православная энциклопедия / под общей редакцией Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – Москва : Церковно-научный центр

«Православная энциклопедия». – Т. 24: Иоанн воин – Иоанна Богослова откровение. – 2010. – 751 с. – Текст : непосредственный.

66. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – Москва : Аграф, 1999. – 384 с. – Текст : непосредственный.

67. Словарь психолога-практика / составитель С. Ю. Головин. – Минск : Харвест, 2007. – 976 с. – Текст : непосредственный

68. Сотникова, Т. Виктория Токарева / Т. Сотникова. – Текст : непосредственный // Русские писатели 20 века : биографический словарь / составитель П. А. Николаев. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 2000. – С. 686–687.

Научная и критическая литература

69. Абиева, Н. А. Поэтический экфрасис / Н. А. Абиева. – Текст : непосредственный // *StudiaLinguistica*. – 2001. – Вып. 10. – С. 80–94.

70. Агеносов, В. В. Русская проза конца XX века / В. В. Агеносов, Г. М. Колядич, Л. А. Трубина. – Москва : Академия, 2005. – 89 с. – Текст : непосредственный.

71. Агошкова, Е. Б. Эволюция понятия системы / Е. Б. Агошкова, Б. В. Ахлибининский. – Текст : непосредственный // *Вопросы философии*. – 1998. – № 7. – С. 170–179.

72. Акимова, С. К. Народ и интеллигенция в творчестве В. В. Вересаева / С. К. Акимова. – Текст : непосредственный // *Мир науки, культуры, образования*. – 2019. – № 3 (76). – С. 411–412.

73. Акимова, Т. И. Дача в русской литературе как концепт, хронотоп, образ / Т. И. Акимова. – Текст : непосредственный // *Горизонты цивилизации*. – 2010. – № 1. – С. 11–13.

74. Акопян, К. З. Массовая культура : учебное пособие / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. – Москва : Альфа-М : ИНФРА-М, 2004. – 304 с. – Текст : непосредственный.

75. Алпатов, В. М. Об антропоцентричном и системоцентричном подходах к языку / В. М. Алпатов. – Текст : непосредственный // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 15–26.

76. Андреева, Е. А. Образ праведника в повестях А. Титова «Полуночная свадьба» и «Жизнь, которой не было». – Текст : непосредственный // Вестник Омского государственного университета. – 2018. – № 3 (20). – С. 98–100.

77. Бакланов, В. И. Боевой 1993 год. Взгляд на трагедию 30 лет спустя / В. И. Бакланов. – Текст : непосредственный // Свободная мысль. – 2023. – № 2. – С. 113–126.

78. Барскова, П. Седьмая щелочь: тексты и судьбы блокадных поэтов / П. Барскова. – 2-е издание, исправленное. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2023. – 224 с. – Текст : непосредственный.

79. Барышникова, И. Ю. Апокалипсис св. Иоанна Богослова в русской поэзии XIX-XX веков / И. Ю. Барышникова. – Текст : непосредственный // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2010. – № 3 (29). – С. 171–176.

80. Баталов, Э. Я. Русская идея и американская мечта / Э. Я. Баталов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2009. – 384 с. – Текст : непосредственный.

81. Бахрах, А. Бунин в халате: По памяти, по записям / А. Бахрах. – Нью-Йорк : Товарищество Зарубежных писателей, 1979. – 176 с. – Текст : непосредственный.

82. Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1986. – 541 с. – Текст : непосредственный.

83. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 3-е издание. – Москва : Алетейя, 2002. – 336 с. – Текст : непосредственный.

84. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва : Искусство, 1979. – 424 с. – Текст : непосредственный.

85. Бегунов, Ю. К. Героика Древней Руси / Ю. К. Бегунов. – Текст : непосредственный // За землю Русскую! Памятники литературы Древней Руси. – Москва : Советская Россия, 1981. – С. 5–25.

86. Богданова, О. В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-е – 90-е годы XX века – начало XXI века) / О. В. Богданова. – Санкт-Петербург : Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2004. – 716 с. – Текст : непосредственный.

87. Бордюгов, Г. А. Большевики и национальная хоругвь / Г. А. Бордюгов. – Текст : непосредственный // Родина. – 1995. – № 5. – С. 72–77.

88. Бочаров, А. Бесконечность поиска / А. Бочаров. – Москва : Советский писатель, 1982. – 464 с. – Текст : непосредственный.

89. Бронская, Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX века: И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин / Л. И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 156 с. – Текст : непосредственный.

90. Бузукашвили, И. Рафаэль Санти / И. Бузукашвили. – Текст : непосредственный // Гении эпохи Возрождения : сборник статей. – Акрополь, 2012. – 256 с.

91. Букина, Ю. А. Мотив «горького оптимизма» в произведениях Виктории Токаревой / Ю. А. Букина. – Текст : непосредственный // Русская литература. Исследования : сборник научных трудов. – Киев : Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, 2009. – Вып. XIII. – С. 1–11.

92. Букина, Ю. А. Феномен женской психологии в произведениях В. Токаревой / Ю. А. Букина. – Текст : непосредственный // Русская литература. Исследования : сборник научных трудов. – 2010. – Вып. 9. – С. 231–242.

93. Буланов, А. М. Авторский идеал и его воплощение в русской литературе второй половины XIX века : учебное пособие по спецкурсу / А. М. Буланов. – Волгоград : Издательство ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1989. – 80 с. – Текст : непосредственный.

94. Буланов, А. М. Художественная феноменология изображения «сердечной жизни» в русской классике (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.А. Гончаров, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой) : монография / А. М. Буланов. – Волгоград. – 2003. – 59 с. – Текст : непосредственный.

95. Бурова, С. Н. Социология брака и семьи: история, теоретические основы, персоналии / С. Н. Бурова. – Минск : Право и экономика. – 2010. – 455 с. – Текст : непосредственный.

96. Вершинина, М. А. Автор и герой в прозе В. С. Маканина 1990 – 2000-х годов : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / М. А. Вершинина. – Волгоград, 2011. – 28 с. – Текст : непосредственный.

97. Вершинина, Н. Л. Введение в литературоведение : учебник для бакалавров / Н. Л. Вершинина. – 3-е издание, переработанное и дополненное. – Москва : Юрайт, 2015. – 479 с. – Текст : непосредственный.

98. Викторович, О. В. Становление системы персонажей романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» в творческой истории произведения : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / О. В. Викторович. – Коломна, 1999. – 21 с. – Текст : непосредственный.

99. Вольвач, В. Г. К вопросу о кризисе национального самосознания на рубеже 90-х годов / В. Г. Вольвач. – Текст : непосредственный // Омский научный вестник. – 2001. – № 14. – С. 37–41.

100. Вольф, Е. М. Метафора и оценка. Метафора в языке и тексте / Е. М. Вольф. – Москва : Наука, 1988. – С. 52–65. – Текст : непосредственный.

101. Гаврилина, О. В. Освоение пространства в женской прозе конца XX века / О. В. Гаврилина. – Текст : непосредственный // Русистика и компаративистика : сборник научных трудов по филологии. – Москва, 2023. – С. 221–236.

102. Ганулич, А. А. Взлет и падение «Советского писателя» / А. А. Ганулич. – Москва : АГРАФ, 2013. – 378 с. – Текст : непосредственный.

103. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – 4-е издание, стереотипное. – Москва : КомКнига, 2006. – 144 с. – Текст : непосредственный.
104. Гальцева, Р. Семь злейших духов / Р. Гальцева. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1992. – 15 янв.
105. Гейко, Ю. Зачем пришла к нам Анжелика. Полемические заметки о кино / Ю. Гейко. – Текст : непосредственный // Комсомольская правда. – 1985. – 16 нояб.
106. Геллер Л. Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе / Л. Геллер. – Текст : непосредственный // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 5–22.
107. Гинзбург, Л. Я. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. – Ленинград : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1979. – 222 с. – Текст : непосредственный.
108. Гиппенрейтер, Ю. Б. Введение в общую психологию / Ю. Б. Гиппенрейтер. – Москва : Издательство МГУ, 1989. – 352 с. – Текст : непосредственный.
109. Горбунова, А. Н. Автобиографизм и автобиографические жанры в творчестве А.И. Герцена 1840–1850-х годов / А. Н. Горбунова. – Текст : непосредственный // Движение времени и законы жанра : XVIII Всероссийская конференция литературоведов. – 2014 – С. 15–21.
110. Гращенков, В. Н. Об искусстве Рафаэля / В. Н. Гращенков. – Москва : Наука, 1986. – 745 с. – Текст : непосредственный.
111. Громова, М. И. Русская современная драматургия : учебное пособие для студентов-филологов, учащихся средних учебных заведений гуманитарного профиля / М. И. Громова. – 3-е издание, стереотипное. – Москва : Флинта : Наука, 2003. – 160 с. – Текст : непосредственный.
112. Гурина, Н. Е. Художественный мир прозы И.Н. Полянской : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на

соискание ученой степени кандидата филологических наук / Н. Е. Гурина. – Волгоград, 2014. – 17 с. – Текст : непосредственный.

113. Гурьянова, М. В. Натюрморт как периферийный жанр в творчестве И. Левитана / М. В. Гурьянова. – Текст : непосредственный // Вестник БГУ. – 2021. – С. 748–752.

114. Густавсон, Г. Несколько слов о Вере Евстафьевне Богдановской-Поповой / Г. Густавсон. – Текст : непосредственный // Журнал Русского физико-химического общества. – Т. 29, Вып. 3. – Санкт-Петербург, 1897. – С. 148–151.

115. Гуськов, В. В. Система персонажей исторической эпопеи А.И. Солженицына «Красное колесо» как форма воплощения эстетических принципов и мировоззренческих позиций автора : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / В. В. Гуськов. – Владивосток, 2006. – 26 с. – Текст : непосредственный.

116. Денисенко, В. А. Иносказание в историко-революционном романе В. Войновича «Степень доверия» (серия «Пламенные революционеры») / В. А. Денисенко. – Текст : непосредственный // Филология и культура. – 2015. – № 1 (39). – С. 157–160.

117. Джанджакова, Е. В. Стилистика художественного прозаического текста (Структурно-семантический аспект) : учебное пособие для слушателей факультета переводческого мастерства и студентов переводческого факультета / Е. В. Джанджакова. – Москва : Московский ордена Дружбы народов государственный институт иностранных языков имени Мориса Тореза. – 1990. – 315 с. – Текст : непосредственный.

118. Дедков, И. Наше живое время / И. Дедков. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 1985. – № 3. – С. 217 – 241.

119. Дмитриев, В. По поводу «Анжелики» / В. Дмитриев. – Текст : непосредственный // Советский экран. – 1987. – № 9. – С. 16– 17.

120. Досанова, А. Ж. Оценочная категоризация нравственных понятий на основе оценочных предикатов «ХОРОШО – ПЛОХО» / А. Ж. Досанова, Ж. Б. Нурмухманова. – Текст : непосредственный // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2015. – № 1. – С. 50–54.
121. Дунаев, М. М. Православие и русская литература / М. М. Дунаев. – Москва : Букинист, 2021. – 512 с. – Текст : непосредственный.
122. Есаулов, И. Сатанинские звезды и священная война / И. Есауров. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 1994. – № 4. – С. 224–239.
123. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие [для студентов и преподавателей филологических факультетов, учителей-словесников] / А. Б. Есин. – 17-е издание. – Москва : Флинта : Наука, 2023. – 248 с. – Текст : непосредственный.
124. Жаравина, Л. В. Категория эквивокация в аспекте литературной характерологии: истина простоты / Л. В. Жаравина. – Текст : непосредственный // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2023. – № 8 (181). – С. 141–149.
125. Забродин, Г. Д. Рок: искусство или болезнь? / Г. Д. Забродин, Б. А. Александров. – Москва : Советская Россия, 1990. – 96 с. – Текст : непосредственный.
126. Зайцев, В. А. История русской литературы второй половины XX века / В. А. Зайцев, А. П. Герасименко. – Москва : Высшая школа, 2004. – 455 с. – Текст : непосредственный.
127. Зверев, А. Сплетения без стебля / А. Зверев. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 1996. – № 8. – С. 225–229.
128. Зотов, С. Н. Система персонажей в романе М.Ю. Лермонтова "Герой нашего времени : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / С. Н. Зотов. – Москва, 1989. – 19 с. – Текст : непосредственный.

129. Зубарева, Е. Ю. В этом мире особенно нужен Чехов: (К вопросу о традициях русской классической литературы в прозе Ф.Н. Горенштейна) / Е. Ю. Зубарева. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2011. – № 6. – С. 21–35.

130. Зубарева, С. С. Социовитальные ценности поколения Y в социокультурном пространстве современности: состояние, динамика, направленность / С. С. Зубарева. – Текст : непосредственный // Ценности и смыслы. – 2017. – № 1 (47). – С. 112–120.

131. Иванова, Н. Б. Клондайк и клоны. Заметки о способах литературного размножения / Н. Б. Иванова. – Текст : непосредственный // Знамя. – № 4. – С. 168–176.

132. Иванова, Н. Б. Русский крест: Литература и читатель в начале нового века / Н. Б. Иванова. – Москва : Время. – 2011. – 384 с. – Текст : непосредственный.

133. Игнатов, И. Театр и музыка. «Три сестры», драма в 4-х действиях, соч. А.П. Чехова / И. Игнатов. – Текст : непосредственный // Русские ведомости. – 1901. – 2 февр. – С. 3–6.

134. Изард, К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. – Санкт-Петербург : Питер, 2003. – 464 с. – Текст : непосредственный.

135. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с. – Текст : непосредственный.

136. Ильичев, В. В. Мордобой в «эру милосердия» / В. В. Ильичев. – Текст : непосредственный // Книжное обозрение. – 2000. – № 24. – С. 15–20.

137. Казанцева, И. А. Концепция мира и человека в современной прозе духовного реализма / И. А. Казанцева. – Текст : непосредственный // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2015. – № 1. – С. 52–59.

138. Казанцева, И. А. Христианские и антихристианские мотивы в неореализме и постмодернизме / И. А. Казанцева. – Текст :

непосредственный // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: в 3 томах / вступительная статья и составление А. Л. Казин. – Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2018. – Т. III., Ч. II. – 1992–2017. – 444 с. – С. 195–221.

139. Казин, А. Л. Русская идея в XXI веке / А. Л. Казин. – Текст : непосредственный // Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX – начала XXI века: в 3 томах / вступительная статья и составление А. Л. Казин. – Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2018. – Т. III. Часть II. – 1992–2017. – 444 с. – С. 439–442.

140. Кайда, Л. Г. Эстетический императив современного интермедиального текста. Лингвофилософская концепция композиционной поэтики / Л. Г. Кайда. – Москва : Флинта, 2016. – 164 с. – Текст : непосредственный.

141. Калашников, С. Б. Литература русского зарубежья (1920–1990) : учебное пособие / под общей редакцией А. И. Смирновой. – Москва : Флинта, 2012. – 640 с. – Текст : непосредственный.

142. Калашникова, Н. М. Афористичность как черта идиостиля В. Токаревой : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Н. М. Калашникова. – Ростов-на-Дону, 2004. – 21 с. – Текст : непосредственный.

143. Камянов, В. И. Время против безвременья: Чехов и современность / В. И. Камянов. – Москва : Советский писатель, 1989. – 380 с.

144. Канакьянова, Р. Современные тенденции преодоления гендерной асимметрии в государственном управлении / Р. Канакьянова. – Текст : непосредственный // Власть. – 2006. – № 12. – С. 12–16.

145. Каралис, Д. Вперед, к прошлому? / Д. Каралис. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 2010. – 27 янв.– 2 февр.

146. Караскевич, С. С. Вера Евстафьевна Богдановская / С. С. Караскевич. – Текст : непосредственный // Женское дело. – 1900. – № 7/8. – С. 10–11.
147. Кардапольцева, В. Н. Женственность как социокультурный конструкт / В. Н. Кардапольцева. – Текст : непосредственный // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. – 2005. – № 1. – С. 62–76.
148. Кардин, В. Наваждение / В. Кардин. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1996. – 19 июня.
149. Карпенко, Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко. – Текст : непосредственный // Филологические науки. – 1986. – № 4. – С. 34–40.
150. Киреева, Ю. Н. Идиостилевые доминанты в текстовом пространстве В. Токаревой : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Ю. Н. Киреева. – Белгород, 2016. – 24 с. – Текст : непосредственный
151. Киселёва, М. С. Кот/кошка как персонификация семейного духа-хранителя в современном русском фольклоре / М. С. Киселёва. – Текст : непосредственный // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2017. – № 3 (16). – С. 107–110.
152. Коган, Л. А. Парадокс Чехова: к 150-летию со дня рождения / Л. А. Коган. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2010. – № 4. – С. 168–174.
153. Кожевникова, Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX–XX вв. / Н. А. Кожевникова. – 2-е издание, исправленное. – Москва : Аквилон, 2024 – 336 с. – Текст : непосредственный.
154. Козмин, Б. Красота и печаль души / Б. Козьмин. – Москва : Слово. – 1990. – № 2. – 46 с. – Текст : непосредственный.

155. Кондрашева, Е. В. Концепт «любовь» в художественном мире В. Токаревой: специфика воплощения, образное наполнение и связь с концептосферой А.П. Чехова / Е. В. Кондрашева. – Текст : непосредственный // *Litera*. – 2023. – № 8. – С. 27–37.

156. Кондрашева, Е. В. Любовь как концепт художественной концептосферы В. Токаревой (на примере рассказа «За рекой, за лесом» и повести «Жена поэта») / Е. В. Кондрашева. – Текст : непосредственный // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – Т. 13, Вып. 7. – 2020. – С. 22–28.

157. Корман, Б. О. Итоги изучения и перспективы проблемы автора / Б. О. Корман. – Текст : непосредственный // *Страницы истории русской литературы*. – Москва : Наука, 1971. – С. 199–207.

158. Кочергина, В. А. Розалия Осиповна Шор и санскритология / В. А. Кочергина. – Текст : непосредственный // *Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология*. – 2008. – № 1. – С. 144–149.

159. Крандиевская-Толстая, Н. В. Воспоминания / Н. В. Крандиевская-Толстая ; предисловие В. Катаева. – Москва : Художественная литература, 1977. – 302 с. – Текст : непосредственный.

160. Кржижановский, С. Д. Поэтика заглавий / С. Д. Кржижановский. – Москва : Никитинские субботники, 1931. – 34 с. – Текст : непосредственный.

161. Кузнецов, П. С. Воспоминания / П. С. Кузнецов. – Текст : непосредственный // *Московский лингвистический журнал*. – 2003. – Т. 7, № 1. – С. 155–250.

162. Курицын, В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. – Москва : ОГИ, 2001. – 286 с. – Текст : непосредственный.

163. Кусков, В. В. Связь времен: о связях древнерусской литературы с литературой Нового времени – XVIII – первая половина XIX в (К 90-летию Д. С. Лихачева) / В. В. Кусков. – Текст : непосредственный // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология*. – 1996. – № 4. – С. 22–32.

164. Куттер, П. Психоанализ: введение в психологию бессознательных процессов / П. Куттер, Т. Мюллер. – Москва : Когито-Центр. – 2011. – 384 с. – Текст : непосредственный.

165. Кучина, Т. Г. Поэтика русской прозы конца XX – начала XXI в.: первоначальные повествовательные формы : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Т. Г. Кучина. – Москва, 2008. – 42 с. – Текст : непосредственный.

166. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста : учебное пособие для студентов педагогических институтов / В. А. Кухаренко. – Москва : Просвещение, 1988. – 191 с. – Текст : непосредственный.

167. Лапин, Н. И. Динамика ценностей населения реформируемой России / Н. И. Лапин, Л. А. Беляева. – Москва : Эдиториал УРСС, 1996. – 224 с. – Текст : непосредственный.

168. Лапина, Н. Ю. Женщина во власти в России: карьерный рост и мотивация / Н. Ю. Лапина, А. Е. Чирикова. – Текст : непосредственный // Россия и современный мир. – 2010. – № 1. – С. 53–70.

169. Ларионова, М. Ч. Приазовье и Придонье в творчестве А. П. Чехова / М. Ч. Ларионова. – Текст : непосредственный // Труды Южного научного центра Российской академии наук : сборник статей. – Ростов-на-Дону, 2024. – С. 113–126.

170. Лебедев, Ю. В. Литература (учебное пособие для учащихся 10 класса средней школы в двух частях) / Ю. В. Лебедев. – Москва : Просвещение, 2010. – 367 с. – Текст : непосредственный.

171. Левкиевская, Е. Е. Мифы русского народа / Е. Е. Левкиевская. – Москва : Астрель, 2000. – 528 с. – Текст : непосредственный.

172. Леденёв, А. В. Стилевой диалог с И. Буниным в прозе Г. Кузнецовой / А. В. Леденёв. – Текст : непосредственный // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения : материалы Третьей Международной научной конференции: Москва, МГУ

имени М.В. Ломоносова, 4–5 декабря 2008 г. – Москва : МАКС Пресс, 2008. – С. 446–448.

173. Ленч, Л. Станные, странные люди / Л. Ленч. – Текст : непосредственный // Литературная газета. – 1970. – 11 февр. – С. 5.

174. Леонов, И. С. Произведение Архимандрита Тихона Шевкунова «Несвятые святые» и другие рассказы в контексте православной прозы XXI века / И. С. Леонов. – Текст : непосредственный // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2017. – № 4. – С. 53–57.

175. Леонов, И. С. Русская литература XXI века в контексте духовно-нравственного поиска: традиции и современность : учебное пособие для студентов филологического факультета / И. С. Леонов. – Москва : Государственный ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2021. – 104 с. – Текст : непосредственный.

176. Липков, А. Взгляд в бездну: «Так жить нельзя» Станислава Говорухина 30 лет назад / А. Липков. – Текст : непосредственный // Искусство кино. – 2021. – 29 март.

177. Липовецкий, М. Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса) / М. Н. Липовецкий. – Текст : непосредственный // Модификации художественных систем в историко-литературном процессе : сборник научных трудов. – Свердловск : УрГУ. – 1990. – С. 5–18.

178. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) : монография / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 1997. – 317 с. – Текст : непосредственный.

179. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X-XVIII веков: поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – Ленинград : Художественная литература, 1987. – 654 с. – Текст : непосредственный.

180. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 384 с. – Текст : непосредственный.

181. Луценко, К. В. Система персонажей в русском символистском романе (Д. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / К. В. Луценко. – Нижний Новгород, 2014. – 17 с. – Текст : непосредственный.

182. Мадикова, Л. В. Интерпретация семантики «корабельных сюжетов» в иконографии Русского Севера / Л. В. Мадикова. – Текст : непосредственный // Журнал Института Наследия. – 2021. – № 1 (24). – С. 1–7.

183. Манн, Ю. В. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Ю. В. Манн. – Москва : Наследие, 1994. – 512 с. – Текст : непосредственный.

184. Мартянова, И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) / И. А. Мартянова. – Текст : непосредственный // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 136–141.

185. Мартянова, И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартянова. – Санкт-Петербург : Сага, 2001. – 224 с. – Текст : непосредственный.

186. Мартянова, И. А. Текст киносценария и киносценарий текста / И. А. Мартянова. – Санкт-Петербург : Наука, 2003. – 207 с. – Текст : непосредственный.

187. Мартянова, С. А. Персонаж в художественной литературе : учебное пособие Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых / С. А. Мартянова. – Владимир : Издательство Владимирского государственного университета, 2014. – 84 с. – Текст : непосредственный.

188. Маслова, А. В. Акт прощения как вызов и спасение / А. В. Маслова. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного

университета. Философия. Социология. Политология. – 2018. – № 46. – С. 57–68.

189. Матаненкова, Т. А. Поэтический мир Татьяны Бек : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Т. А. Матаненкова. – Смоленск. – 2012. – 27 с. – Текст : непосредственный.

190. Меленчук, С. Г. Место миллениалов в социальной структуре современного российского общества как объекта социологических исследований / С. Г. Меленчук. – Текст : непосредственный // Социально-гуманитарные знания. – 2020. – № 6. – С. 317–323.

191. Мешкова, Л. А. Авторская позиция в современной прозе (теоретический аспект) / Л. А. Мешкова. – Текст : непосредственный // Филологические науки. – 1988. – № 3. – С. 3–8.

192. Мещанский, А. Ю. Бытие «среднего человека» в проблемном поле современной отечественной драматургии / А. Ю. Мещанский. – Текст : непосредственный // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 11, Ч. 1. – С. 39–43.

193. Миронова, М. В. Стилиевая доминанта рассказов Виктории Токаревой / М. В. Миронова. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2008. – Вып. 6 (62). – С. 106–110.

194. Митрохин, Л. В. Индия, вступая в век XXI / Л. В. Митрохин. – Москва : Издательство политической литературы, 1987. – 477 с. – Текст : непосредственный.

195. Муртазаева, Ф. Р. Аксиологические аспекты современной «женской» прозы В. Токаревой / Ф. Р. Муртазаева, Д. Г. Шарипова. – Текст : непосредственный // Молодежь и духовное наследие эпохи: культура, артефакты, ценности : материалы VIII Международной научно-практической конференции, посвященной Году памяти и славы и 500-летию возведения Тульского кремля. – Тула, 2020. – С. 219–225.

196. Мясникова, Л. А. Трансформация ценностей российского человека от советского к постсоветскому / Л. А. Мясникова. – Текст : непосредственный // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 6. – С. 403–407.
197. Мюллер Веласкес, Д. П. Роль итальянской культуры в контексте советской повседневности периода 1960 – 1970-х гг. / Д. П. Мюллер Веласкес. – Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета. – 2021. – № 1. – С. 66–72.
198. Невелева, В. С. Ученый с мировым именем (к 85-летию Ю.М. Лотмана) / В. С. Невелева, Н. Г. Апухтина. – Текст : непосредственный // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2008. – № 1. – С. 105–110.
199. Нелькин, А. Г. Портрет в искусстве / А. Г. Нелькин. – Москва : Открытый мир, 1995. – 63 с. – Текст : непосредственный.
200. Непомнящих, Н. А. Житийные сюжеты и мотивы в новой литературе: к вопросу об изучении и классификации / Н. А. Непомнящих. – Текст : непосредственный // Сюжетология и сюжетография. – 2019. – № 1. – С. 123–138.
201. Нестерова, О. А. Работа советского журналиста-международника в Средней Азии (на примере Л.В. Митрохина) / О. А. Нестерова, О. Л. Солодкова. – Текст : непосредственный // Вестник Московского Университета. Серия 10: Журналистика. – 2018. – № 2. – С. 68–91.
202. Никитина, Л. Б. Русский дурак и русский ум: архетипические черты языкового образа человека разумного / Л. Б. Никитина. – Текст : непосредственный // Русская словесность. – 2005. – № 3. – С. 6–72.
203. Николенков, А. Критическая дыба Арбитмана / А. Николенков. – Текст : непосредственный // Книжное обозрение. – 2000. – 18 дек. (№ 51). – С. 20–25.

204. Николина, Н. А. Филологический анализ текста / Н. А. Николина. – Москва : Издательский центр Академия, 2003. – 256 с. – Текст : непосредственный.
205. Никонов, В. А. Имя и общество / В. А. Никонов. – Москва : Наука, 1974. – 276 с. – Текст : непосредственный.
206. Никулин, Н. Н. Нидерландская живопись XV–XVI веков в Эрмитаже / Н. Н. Никулин. – Ленинград : Аврора, 1972. – 500 с. – Текст : непосредственный.
207. Новиков, Вл. ОТВЕЧАЮ. Интервью как литературно-критический жанр / Вл. Нивиков. – Москва : Факультет журналистики МГУ, 2025. – 254 с. – Текст : непосредственный.
208. Паперный, З. С. Записные книжки Чехова / З. С. Паперный. – Москва : Советский писатель, 1976. – 391 с. – Текст : непосредственный.
209. Перевалова, С. В. «Оказывается, война не завершается Победой...»: «лейтенантская» проза о «юности командиров» / С. В. Перевалова. – Текст : непосредственный // Литература в школе. – 2015. – № 10. – С. 18–22.
210. Перевалова, С. В. Отзвуки «Некрасовских окопов» в повестях Елены Ржевской / С. В. Перевалова. – Текст : непосредственный // Вопросы литературы. – 2024. – № 3. – С. 60–74.
211. Перевалова, С. В. Пространство детства в русской литературе XIX – начала XXI века : монография / С. В. Перевалова, Л. Н. Савина, Н. Е. Тропкина. – Волгоград : Научное издательство ВГСПУ «Перемена», 2018. – 192 с. – Текст : непосредственный.
212. Перевалова, С. В. «Особая география памяти» (Образ автора в русской прозе 1970–1980-х годов – В.П. Астафьев, В.Г. Распутин, В.С. Маканин) : монография / С. В. Перевалова. – Волгоград : Перемена, 1997. – 239 с. – Текст : непосредственный.
213. Погребная, Я. В. Имя–псевдоним–безымянность в художественном мире В.В. Набокова / Я. В. Погребная. – Текст :

непосредственный // Русский постмодернизм: предварительные итоги. – Ставрополь : Издательство СГУ, 1998. – С. 82–88.

214. Попова, И. М. Феномен современной «женской прозы» / И. М. Попова, Е. В. Любезная. – Текст : непосредственный // Вестник Тамбовского государственного технического университета. – 2008. – Т. 14, № 4. – С. 1020–1024.

215. Попов, И. И. Революционные организации в Петербурге в 1882–1885 гг. / И. И. Попов. – Текст : непосредственный // Народовольцы после 1-го марта 1881 года. – Москва : Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1928. – 341 с.

216. Пospelов, Г. Н. Вопросы методологии и поэтики : сборник статей / Г. Н. Пospelов. – Москва : Издательство Московского университета, 1983. – 336 с. – Текст : непосредственный.

217. Прозоров, В. В. Автор / В. В. Прозоров. – Текст : непосредственный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под редакцией Л. В. Чернец. – Москва : Высшая школа : Академия, 1999. – С. 7–13.

218. Разумова, Н. Е. Творчество А. П. Чехова в аспекте пространства / Н. Е. Разумова. – Томск : ТГУ, 2001. – 522 с. – Текст : непосредственный.

219. Рани, А. Образ матери в творчестве Виктории Токаревой / А. Рани. – Текст : непосредственный // Indian Journal of Russian Studies. – 2019. – № 1. – С. 138–145.

220. Распутин, В. Г. Где моя деревня? / В. Г. Распутин. – Текст : непосредственный // Москва. – 1995. – № 2. – С. 3–5.

221. Ратников, В. С. К определмости неопределенного (Об эволюции понятия неопределенность) / В. С. Ратников. – Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. – 2012. – С. 5–17.

222. Рейнгольд, С. Русская литература и постмодернизм / С. Рейнгольд. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1998. – № 9. – С. 220.

223. Ремизова, М. С. Свежая кровь / М. С. Ремизова. – Текст : непосредственный // Новый мир. – № 6. – 2002. – С. 165–172.
224. Русинова, А. Л., Востриков А. Светлая легенда: Вера Евстафьевна Богдановская / А. Л. Русинова, А. Востриков. – Текст : непосредственный // Санкт-Петербургский университет. – 2012. – 7 март. (№ 3). – С. 17–20.
225. Савенкова, Е. С. Система второстепенных персонажей романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в контексте литературной традиции : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Е. С. Савенкова. – Нижний Новгород, 2006. – 12 с. – Текст : непосредственный.
226. Садовский, В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ / В. Н. Садовский. – Москва : Наука, 2004. – 279 с. – Текст : непосредственный.
227. Саруханов, В. А. Азбука телевидения, или Что, как и почему? / В. А. Саруханов. – Санкт-Петербург : Всемирное слово, 2005. – 480 с. – Текст : непосредственный.
228. Севрюгина, О. А. Женская нота в русской литературе : библиографический указатель / О. А. Севрюгина ; Национальная библиотека имени С. Г. Чавайна. – 2-е издание, исправленное, дополненное. – Йошкар-Ола : Национальная библиотека им. С. Г. Чавайна. – 2012. – 43 с. – Текст : непосредственный.
229. Селеменова, М. В. Город как тема и текст в прозе Виктории Токаревой / М. В. Селеменова. – Текст : непосредственный // Litera. – 2023. – № 2. – С. 54–63.
230. Семанов, С. Литературный справочник с характерным акцентом / С. Семанов. – Текст : непосредственный // Наш современник. – 2004. – № 6. – С. 241–249.
231. Серафимова, В. Д. История русской литературы XX–XXI веков : учебник / В. Д. Серафимова. – Москва : ИНФРА-М, 2023. – 547 с. – Текст : непосредственный.

232. Серафимова, В. Д. История русской литературы: 90-е годы XX века : учебное пособие для вузов / В. Д. Серафимова. – Москва : ВЛАДОС, 2002. – 221 с. – Текст : непосредственный.

233. Серафимова, В. Д. Проблемы нравственности и гуманизма в «женской прозе» (на материале отдельных произведений В. Токаревой) / В. Д. Серафимова. – Текст : непосредственный // Русский язык за рубежом. – 2009. – № 1. – С. 101–105.

234. Симонян, Р. Х. Российские реформаторы 1990-х годов: опыт биографического исследования / Р. Х. Симонян, Т. М. Кочегарова. – Текст : непосредственный // Социологические исследования. – 2016. – № 5 (385). – С. 146–155.

235. Сколодова, И. СМИ и новое концептуальное наполнение образа женской красоты в современной массовой культуре / И. Сколодова. – Текст : непосредственный // Научный журнал КубГАУ. – 2014. – № 98. – С. 180–194.

236. Славникова, О. А. К кому едет ревизор? Проза «поколения next» / О. А. Славникова. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 2002. – № 9 – С. 171–181.

237. Славникова, О. Та, что пишет, или Таблетка от головы / О. Славникова. – Текст : непосредственный // Октябрь. – 2000. – № 3. – С. 172–177.

238. Смирнова, А. И. Дерево как мифопоэтический символ в русской натурфилософской прозе / А. И. Смирнова. – Текст : непосредственный // Русистика и компаративистика : сборник научных статей / Правительство Москвы, Департамент образования г. Москвы, Московский городской педагогический университет. – Москва, 2006. – Вып. 1. – С. 72–80.

239. Соколов, А. В. Два поколения советской интеллигенции: шестидесятники и восьмидесятники / А. В. Соколов. – Текст : непосредственный // Мир России. – 2007. – № 3. – С. 74–111.

240. Соколова, Т. Л. Правовое регулирование производства и оборота алкогольной продукции в СССР в 1985 – 1991 гг. / Т. Л. Соколова. – Текст : непосредственный // Образование и право. – 2022. – № 1 – С. 353–359.

241. Солдаткина, Я. В. Современная словесность: актуальные тенденции в русской литературе и журналистике : монография / Я. В. Солдаткина. – 2-е издание. – Москва : МПГУ, 2015. – 160 с. – Текст : непосредственный.

242. Сосновская, Н. Н. Духовные мотивы современных ивановских авторов / Н. Н. Сосновская. – Текст : непосредственный // Духовно-нравственные основы русской литературы : сборник научных статей / научный редактор Ю. В. Лебедев ; ответственный редактор А. К. Котлов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – С. 311–317.

243. Стенина, В. Ф. Мифология болезни в прозе А. П. Чехова: женские образы / В. Ф. Стенина. – Текст : непосредственный // Культура и текст. – 2005. – № 9. – С. 14–22.

244. Суханов, В. А. А. П. Чехов в творческом сознании Ф. Горенштейна: писатель как читатель в эссе «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» / В. А. Суханов. – Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 418. – С. 176–186.

245. Сухих, И. Н. Душа болит («Характеры» В. Шукшина) / И. Н. Сухих. – Текст : непосредственный // Звезда. – 2001. – № 10. – С. 223–232.

246. Сухих, И. Н. Проблемы поэтики Чехова / И. Н. Сухих. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1987. – 184 с. – Текст : непосредственный.

247. Сухих, С. И. Методология литературоведения: комплексный и системный методы анализа литературы / С. И. Сухих. – Текст : непосредственный // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2012. – № 6 (1). – С. 298–303.

248. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы : учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 томах / Н. Д. Тамарченко. – Москва : Академия, 2024. – Т. 1. – 509 с. – Текст : непосредственный.

249. Тертычная, Н. Н. Человек и время в прозе Токаревой / Н. Н. Тертычная. – Текст : непосредственный // Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. – 2011. – № 4. – С. 130–137.

250. Тимина, С. И. Современная русская литература: (1990-е гг. – начало XXI в.) / С. И. Тимина. – Москва : Академия, 2005. – 348 с. – Текст : непосредственный.

251. Топорков, А. Дерево / А. Топорков. – Текст : непосредственный // Родина. – 1995. – № 1. – С. 111–112.

252. Топоров, В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре / В. Н. Топоров. – Москва – 1995. – Т. 1. – 873 с. – Текст : непосредственный.

253. Тюпа, В. И. Теория литературы : учебник / В. И. Тюпа. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2024. – 254 с. – Текст : непосредственный.

254. Уёмов, А. И. Системный подход и общая теория систем / А. И. Уёмов. – Москва : Мысль, 1978. – 272 с. – Текст : непосредственный.

255. Успенский, Б. А. Гентский алтарь Яна ван Эйка: Композиция произведения. Божественная и человеческая перспектива / Б. Успенский. – Москва : Индрик, 2009. – 208 с. – Текст : непосредственный.

256. Успенский, Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б. А. Успенский. – Москва : Искусство, 1970. – 255 с. – Текст : непосредственный.

257. Успенский, Л. В. Ты и твоё имя: тайны имен / Л. В. Успенский. – Москва : Мир энциклопедий Аванта+ : Астрель, 2008. – 366 с. – Текст : непосредственный.

258. Уэбстер, Р. Энциклопедия ангелов (перевод с английского) / Р. Уэбстер. – Санкт-Петербург : Диля, 2010. – 320 с. – Текст : непосредственный.
259. Ушакова, Ю. Атипичная религиозность в России / Ю. Ушакова. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 2003. – № 9. – С. 133–134.
260. Федотов, О. И. Основы теории литературы : учебное пособие для студентов вузов: в 2 частях / О. И. Федотов. – Москва : Владос, 2003. – 268 с. – Текст : непосредственный.
261. Фесенко, Э. Я. К вопросу о специфике «женской» прозы / Э. Я. Фесенко. – Текст : непосредственный // Отечественная филология. – 2022. – № 2. – С. 105–111.
262. Фохт-Бабушкин, Ю. В. В. Вересаев и его публицистические повести / Ю. В. Фохт-Бабушкин. – Москва : Правда, 1986. – 560 с. – Текст : непосредственный.
263. Хазагеров, Г. Г. Основы теории литературы / Г. Г. Хазагеров, И. Б. Лобанов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2009. – 320 с. – Текст : непосредственный.
264. Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – 4-е издание, исправленное и дополненное. – Москва : Высшая школа, 2004. – 405 с. – Текст : непосредственный.
265. Чередниченко, Т. Время – деньги как культурный принцип / Т. Чередниченко. – Текст : непосредственный // Новый мир. – 1997. – № 7. – С. 182–190.
266. Чернец, Л. В. Введение в литературоведение. Том 1 : учебник для вузов / Л. В. Чернец. – 6-е издание, переработанное и дополненное. – Москва : Юрайт, 2024. – 393 с. – Текст : непосредственный.
267. Чернов, С. В. Образ религиозного гения-творца: Святой апостол Павел / С. В. Чернов. – Текст : непосредственный // Философская школа. – 2019. – № 3. – С. 11–20.

268. Черняк, М. А. Путеводитель по новейшей литературе / М. А. Черняк. – Санкт-Петербург : Сага, 2002. – 96 с. – Текст : непосредственный.
269. Черняк, М. А. Массовая литература XX века / М. А. Черняк. – Москва : Флинта, Наука, 2007. – 432 с. – Текст : непосредственный.
270. Черняк, М. А. Новые сказки» о Золушке: типологические черты русского любовного романа рубежа XX-XXI веков / М. А. Черняк. – Текст : непосредственный // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2004. – № 4 (7). – С. 115–129.
271. Чехов, Ал. Из детских лет А.П. Чехова / Ал. Чехов. – Текст : непосредственный // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / составитель А. К. Котова. – Москва : Художественная литература, 1952. – 567 с.
272. Чупринин, С. Тринадцатое мнение, или «Знамя» после 1996 года / С. Чупринин. – Текст : непосредственный // Знамя. – 1997. – № 1. – С. 205–211.
273. Шенк, Ф. Б. Александр Солженицын в Цюрихе / Ф. Б. Шенк. – Текст : непосредственный // Ежегодник дома Русского зарубежья имени Александра Солженицына. – 2014. – № 5. – С. 846–894.
274. Шестых, О. В. Чеховские традиции в рассказах Виктории Токаревой / О. В. Шестых. – Текст : непосредственный // Творчество А.П. Чехова : межвузовский сборник научных трудов. – Таганрог : Издательство ТГПИ. – 2004. – С. 100–105.
275. Шитов, А. П. Юрий Трифонов и советская эпоха: Факты, документы, воспоминания / А. П. Шитов, В. Д. Поликарпов ; под редакцией А. П. Шитова. – Москва : Собрание, 2006. – 590 с. – Текст : непосредственный.
276. Шор, Е. Н. Стоило ли родиться, или Не лезь на сосну с голой задницей / Е. Н. Шор. – Москва : Новое литературное обозрение, 2006. – 400 с. – Текст : непосредственный.

277. Эйзенштейн, С. М. Избранные статьи / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1956. – 454 с. – Текст : непосредственный.
278. Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. П. Эпштейн. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с. – Текст : непосредственный.
279. Юркина, Л. А. Автор / Л. А. Юркина. – Текст : непосредственный // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины : учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; под редакцией Л. В. Чернец. – Москва : Высшая школа : Академия, 1999. – С. 199–207.
280. Яновская, Л. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. Яновская. – Москва : Советский писатель, 1983 – 319 с. – Текст : непосредственный.
281. Vivekananda Swami. Conversations and Dialogues / Vivekananda Swami. – Text : direct // The Complete Works of Swami Vivekananda in nine volumes. Vol. 7. – Calcutta : Advaita Ashrama, 1964. – P. 107–267.
282. Vargula hilgendorffii (Müller, 1890). – Text : direct // WoRMS: official website. URL: [WoRMS - World Register of Marine Species - Vargula hilgendorffii \(Müller, 1890\)](#) (дата обращения 11.09.2025).