УДК 323.1:82 + 39(=411.16) + 821.161.1 Рубина **Д. Д. Зиятдинова**

«ИАКОВСКИЙ КОД» КАК СПОСОБ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ МОДЕЛИ ЕВРЕЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ТРИЛОГИИ Д. РУБИНОЙ «ЛЮДИ ВОЗДУХА»

Статья посвящена анализу культурной модели еврейской национальной идентичности, конструируемой Д. Рубиной в позднем израильском творчестве (романы «Почерк Леонардо», «Белая голубка Кордовы», «Синдром Петрушки»). Отказываясь от традиционных этноконфессиональных доминант, писательница обращается к иному, «культурному», регистру, формируя собственную модель еврейскости, репрезентируемую, прежде всего, через «иаковский» код.

Ключевые слова: Д. Рубина; еврейская национальная идентичность; «иаковский» код; «человек воздуха»; культурный стереотип.

В современной гуманитаристике существует несколько подходов к пониманию национальной идентичности. А. В. Лукина в своей кандидатской диссертации выделяет три основных: «примордиальный (от англ. *primordial* — изначальный), модернисткий (инструментальный) и постнеклассический, или как его называют в российской литературе, конструктивистский» [Лукина, с. 4]. Несмотря на сохраняющуюся актуальность первых двух концепций национального, наиболее востребованным в настоящее время является последний, постнеклассический, вариант интерпретации национальной идентичности, определяемый также как постмодернистский.

В рамках постмодернистской теории национального объектом исследования выступает не только этноконфессиональная составляющая, но и такой значимый «нациообразующий» компонент, как культура. Несомненно, данная составляющая являлась объектом исследования и для примордиальной концепции, однако на данном этапе она получает иное осмысление. Как отмечает Т. Н. Бреева, «на современном этапе культура перестает осознаваться лишь как способ трансляции или пространство формирования идентичности нации, а начинает восприниматься как одна из основных ее ментальных основ» [Бреева, с. 389], что, в свою очередь, обусловливает специфику функционирования и форм художественной репрезентации национальной идентичности в культурном нарративе, когда в качестве главного «нациообразующего» маркера начинает выступать не этнический и/или конфессиональный компонент, а некий культурный код, обладающий в пространстве национального дискурса нациомоделирующим потенциалом.

Одним из вариантов репрезентации подобной «культурной» идентичности может служить процесс формирования еврейской национальной идентичности в построссийском творчестве Д. Рубиной: если для раннего, «российского» и отчасти израильского, творчества писательницы («По субботам», 1974; «Терновник», 1987; «На Верхней Масловке», 1990; «Любка», 1990; «Один интеллигент уселся

© Зиятдинова Д. Д., 2014

на дороге»; «Яблоки из сада Шлицбутера», 1994) было значимо функциональное «неотрефлексированное» восприятие «этнической» еврейскости, то более поздние обращения к проблеме национальной идентичности характеризуются освобождением ее от «функциональности» и выдвижением на первый план иных «нациообразующих» маркеров: конфессионального компонента в ранней построссийской прозе[1] и культурного в трилогии «Люди воздуха» («Почерк Леонардо», 2008; «Белая голубка Кордовы», 2009; «Синдром Петрушки», 2010). Смена идентификационной доминанты в позднем израильском творчестве Д. Рубиной имеет двоякую мотивацию: она обусловлена как тенденцией углубления и развития модели национальной идентичности, начало формированию которой было положено еще в ранних произведениях писательницы, так и влиянием глобализационных процессов, мотивирующих отказ от этнического и/или конфессионального индикаторов как приоритетных или же требующих их завуалированной реализации. Так, следует отметить, что, несмотря на то, что каждый из героев, «людей воздуха», принадлежит к еврейскому миру, эксплицированно данная связь реализуется лишь в «Белой голубке Кордовы», тогда как в первом и последнем романах трилогии еврейскость героев выражена имплицитно, через упоминание имен их дедов (дед Анны — Вольф Мессинг, «дзядэк» Петра — известный кукольный мастер, Яков Самойлович [Рубина, 2011в, с. 116, 126]).

Формируя культурную модель еврейскости в трилогии «Люди воздуха», Д. Рубина реализует ее через библейский текст, обращаясь к «иаковскому» коду, структурирующему метасюжет всей трилогии. Обращение к библейскому, а не литературному контексту в вопросе решения проблемы еврейской национальной идентичности в данном случае может объясняться как отсутствием у писательницы значительного опыта знакомства с собственно еврейской / израильской литературой, так и своеобразием израильской культуры, где литература не обладает столь широкими «полномочиями», как в российском социокультурном пространстве. Не имеющая единой интерпретации история борьбы Иакова[2] с противником, обозначенным в Библии как «Некто» (Быт. 32:24–31), представляет особый интерес в силу своей потенциальной полисемантичности, делающей возможной ее «ресемантизацию» и позволяющей проецировать на нее авторские проекты, в том числе связанные с формированием национального

---

[1] Одной из форм художественной репрезентации национальной идентичности на данном этапе становится конфессиональный дискурс, реализуемый преимущественно через дискурс повседневности и обусловливающий активное обращение писательницы к национальному календарю.

[2] Интерпретация его разнится в иудейской и христианской традициях: если в европоцентристских моделях, ориентированных на христианскую традицию, он сводится, как правило, к борьбе с Богом [Сорокин], то для иудаизма характерно восприятие его как борьбы с враждебной силой [Бродский]: «Иногда этот Ангел понимается как Ангел Божий, несотворенный Ангел, т. е. некое видимое проявление самого Бога; чаще — как Ангел-хранитель брата Иакова Исава, а иногда и как “падший Ангел”, демон Самаэль» [Там же, с. 116], а само «противостояние Иакова и Исава толкуется <...> как субстанциальный антагонизм Израиля и языческого мира, к которому иудаизм причисляет и мир христианский» [Там же, с. 118]. Так, А. И. Бродский, обращаясь к каббалической книге «Зогар», указывает, что борьба Иакова в иудаизме интерпретировалась не только не как борьба с Богом, но как борьба, где Бог и человек выступили на одной стороне против общего противника [Там же, с. 118–119]. В свете этого имя «Израиль» следует переводить не как «боровшийся с Богом», а как «воин Божий», отмечает один из интерпретаторов этого эпизода Д. В. Щедровицкий [Там же, с. 119].

дискурса, как это происходит в трилогии Д. Рубиной. Выбор же «иаковского» кода в качестве фундамента еврейскости обусловлен несколькими факторами, позволяющими говорить об образе и поступках Иакова как ключевых для становления еврейского народа: во-первых, полученное Иаковом имя «Исраэль» стало именем всего народа; во-вторых, двенадцать колен Израиля — это потомки двенадцати сыновей Иакова, образовавшие, согласно Священному Писанию, израильский народ; в-третьих, сам Иаков в раввинистической литературе рассматривается как символ еврейского народа [Иаков].

Реализация культурной модели еврейской национальной идентичности приводит к совпадению двух важнейших для Д. Рубиной проблемно-тематических блоков, связанных с вопросами творческой и национальной идентичностей. Репрезентированная «иаковским» кодом, культурная модель еврейскости реализуется через культурный стереотип еврейского гения[3]. Последний, широко представленный в литературе рубежа XIX–XX вв., был связан с идеей имманентной одаренности еврейского народа и реализовывался преимущественно в образе еврейского ребенка (детскость становилась доминирующей приметой и в том случае, если реализация данного стереотипа предполагала обращение к образу взрослого). Д. Рубина постепенно трансформирует этот стереотип, освобождая его от привычных коннотаций и переходя от его трансляции (раннее израильское творчество писательницы 1990–2000-х гг.) к ресемантизации (трилогия «Люди воздуха», 2008–2010), связанной с синтезом культурного стереотипа еврейского гения и национального типа «человека воздуха». Благодаря произведенной писательницей «реставрации», актуализируется нациомоделирующий потенциал последних, мотивирующий их участие в процессе нациоконструирования. Лежащий в основе рубиновской модели еврейской идентичности культурный стереотип еврейского гения приводит к интеграции еврейскости и интеллектуальной / творческой одаренности, позволяя вместе с тем осуществить перевод «конфессионального» избранничества евреев в сферу «креативного», где избранничество мотивируется творческим, а не религиозным контекстом.

Соотнесением этнического и творческого, ведущим к их проницаемости, взаимозаменяемости, обусловливается обращение к национальному типу «человека воздуха» и его ремифологизация[4]. Если в литературе конца XIX в. трансляция данного образа предполагала обращение к его «этнической» составляющей (первый этап его функционирования был представлен творчеством Шолом-Алейхема, где человек воздуха — это местечковый еврей, неудачливый коммерсант, неизменно терпящий провалы и упорно сохраняющий веру в возможность разбогатеть), а полвека спустя к «экзистенциальной» (связанной с проблемой

[3] Данная модель сохраняется также в романе «Русская канарейка. Желтухин» (2014).

[4] В целом, данный образ, возникший в еврейской литературе и получивший широкую популярность в нееврейских кругах, может быть отнесен к числу еврейских национальных типов. Трансляция его в автодискурсе предполагает, как правило, юмористическое / ироническое освещение («человек воздуха» как неудачник, любитель нереализуемых проектов обогащения), тогда как гетеродискурс дает скорее негативную оценку (евреи как «паразиты», предпочитающие «нетрудовые» пути обогащения, сбыт «воздуха», и противостоящие честным труженикам, людям «земли»).

Ироническое восприятие образа «человек воздуха» сохраняется в романе «Почерк Леонардо», трансформируясь в образ «торговца воздухом», персонификацией которого становится Аркадий Мессинг.

личностной самоидентификации, как это происходит в эссе «Человек ниоткуда» (1967–1969) философа Г. С. Померанца: «Мы всюду не совсем чужие. Мы всюду не совсем свои <...> Но зато миллионы интеллигентов стали чем-то вроде неизраильских евреев, “людьми воздуха”, потерявшими все корни в обыденном бытии» [Померанц]), то в творчестве Д. Рубиной на первый план выходит синтетичное, этноэкзистенциальное содержание.

В основе рубиновского варианта национального типа «человека воздуха» лежит особый творческий тип мышления: «...обнаруживается внутреннее сходство героев. Все они — странные “люди воздуха” — подчас в самом буквальном смысле: воздушная гимнастка Анна из “Почерка Леонардо” всю жизнь посвящает зеркалам, их глубинной сути; талантливый художник Захар Кордовин свой немалый дар отдает сотворению подделок, иллюзий; гениальный кукольник Петя из “Синдрома Петрушки” вообще занят созданием “иной реальности” — жизни кукол. И апогей этой немыслимой “легкости бытия” — его танец с пустотой в эпилоге» [Рубина, 2011б, с. 1] и особый характер отношений с Богом, репрезентируемый «иаковским» кодом. В связи с этим внутренним сюжетом трилогии выступает борьба человека-«демиурга» с Богом, кумулятивным выражением которой предстает история борьбы Иакова с «Некто».

Игра с «иаковским» кодом, в основе которого — стяжение двух номинаций (Иаков / Исраэль), обусловливает сопряжение двух форм идентичности, личностной (Иаков) и национальной (Исраэль). «Иаковский» код в трилогии «Люди воздуха» может реализовываться эксплицитно (на персонажно-образном уровне) и в данном отношении он связан, прежде всего, с национальной идентичностью («Белая голубка Кордовы»), и имплицитно (на авторском, интертекстуальном уровне), раскрывая, в первую очередь, личностный план (соотнесенный на авторском уровне с национальным дискурсом).

«Иаковский» код репрезентируется по-разному в каждом из романов. Единым же для всей трилогии выступает понимание борьбы главных героев: Анны («Почерк Леонардо»), Захара («Белая голубка Кордовы»), Петра («Синдром Петрушки») — как борьбы с Богом через характерное для них стремление создавать альтернативную реальность, «могучую волю к постоянному созиданию своего магического мира» [Рубина, 2011в, с. 52], и в тоже время как поединка со своей гениальностью в свете скрытой в подобном даре деструктивности, ведущей к осознанию необходимости ограничения своего дара, к признанию себя не демиургом, подобно Богу, а лишь его «марионеткой» («...Платон называл человека божьей марионеткой и говорил, что у него тоже много нитей — добрые побуждения, дурные побуждения... Но подчиняться стоит только “золотой нити” разума...» [Там же, с. 127]) и последующему обретению своего «я».

Обладатели данного («демиургического») типа художественного сознания могут быть определены как художники «пограничья»[5]. Все они, «люди воздуха», обладающие сверхчеловеческими, безграничными возможностями и реализующие их в творческом процессе (им «дано больше, чем полагается обычному

[5] Сама писательница называет тему пограничья, «двоящейся реальности» звеном, объединяющим все три романа в одно [Дина Рубина].

смертному» [Рубина, 2012, с. 159]). Их сверходаренность раскрывается наиболее полно благодаря контрастному соотнесению с творчеством «земных» художников, «людей земли» — Арина («Почерк Леонардо»), Андрюша («Белая голубка Кордовы»), кукольники семейства Прохазка («Синдром Петрушки»). Важно отметить, что ни в одном из романов не выстраивается «аксиологическая» градация художников «пограничья» и «земных» художников, предполагающая «дискредитацию» дара последних: они, безусловно, талантливы, но их талант, сколь бы велик он ни был, не сравним с гениальностью художников «пограничья», бросающих вызов реальности и норме; отвергающих сами законы бытия, создавая свой, особый, мир; выходящих за пределы человеческих возможностей, когда создаваемое ими пугает своим совершенством, как это происходит с зеркальными проектами Нюты [Там же, с. 305] или андроидом, сконструированным Петром Уксусовым, совершенным настолько, что зритель испытывает страх, неизбежно сменяющий восхищение [Рубина, 2011в, с. 55]. Творчество «земных» художников близко, понятно, созидательно, лишено той имманентной, потенциальной деструктивности, что скрывается в даре их «оппонентов».

Показательным в данном отношении выступает контраст двух кукол в романе «Синдром Петрушки»: Страшидлы, изготовленной мастерами Прохазка, и Эллис, созданной Петром. Страшидла, «Баба-Яга — кукла-великанша с аппетитным мясистым кренделем вместо носа» [Там же, с. 321], «замечательная работа Зденека и Тонды» Прохазка [Там же, с. 187], вызывает у людей лишь интерес и веселый ужас, пугая их исключительно «хитрейшей механикой с фотоэлементами», благодаря которой она распахивает оскаленную пасть и клацает зубами. Тогда как прекрасная Эллис, обладающая обворожительной внешностью, неизменно вызывает восхищение и страх: «ее люди боятся, как... сушеных голов на поясе у шамана твоих австралийских бушменов. Или как мумию... Восхищаются и предпочитают держаться подальше» [Там же, с. 412]. И несмотря на детальные объяснения ее «технического» устройства (колесики для плавного хода, силиконовые вставки для того, чтобы волновалась и дышала грудь, и т. д.), она по-прежнему остается необъяснимой и пугающей. Никакое рациональное объяснение не способно уничтожить суеверный страх перед ее совершенством и объяснить ее неправдоподобную «правдоподобность».

Всесилие гениальности позволяет главным героям трилогии, Анне, Захару и Петру, создавать симулятивные миры, противостоящие реальности, ее расширяющие или экспансирующие: Анна формирует собственную зеркальную реальность и пытается изменить судьбы окружающих ее людей (благодаря возможности предвидеть их будущее), вступая благодаря этому в конфликт с «неведомой вышней силой» [Рубина, 2012, с. 77], неотвратимостью[6]; Петр — творец кукольной Вселенной; Захар же не столько создает собственную реальность, сколько расширяет существующую за счет реализации «нереализованного» или восстановления утраченного [Рубина, 2011а, с. 320].

---

[6] Как отмечает А. И. Бродский, данная тенденция в большей степени характерна для русской традиции: «русские мыслители усматривают в сцене богоборчества Иакова образ *противостояния судьбе* [курсив автора. — *Д. З.*]» [Бродский, с. 123].

Вместе с тем, формирование своего мира оборачивается для героев герметичностью в мире настоящем: для художников «пограничья» наивысшая степень раскрытия их гениальности и максимальное усиление их одиночества — прямо пропорциональные величины. Проявляя свою гениальность и воплощая свои проекты в жизнь, создавая альтернативную реальность и уходя в нее, «люди воздуха» неизменно попадают в коммуникативный вакуум. Творчество художников «пограничья» внешне становится основной формой их диалога с миром (наиболее открыто это реализуется в отношении Петра Уксусова [Рубина, 2011в, с. 39, 43] с его ярко выраженным аутизмом, но утрата полноценного контакта с окружающими характерна и для Захара с Нютой), внутренне же является главной причиной их одиночества, когда преодоление коммуникативного провала оборачивается еще большей коммуникативной герметизацией, создавая тем самым своеобразный парадокс. Показательным в данном отношении становится сужение круга близких героям людей в каждом из романов трилогии. В силу этого важным моментом в обретении своего «Я» для «людей воздуха» становится ограничение своей гениальности, стремление стать не демиургом, а человеком, «марионеткой» Бога. Отказ от симулятивной реальности выступает главным условием преодоления герметичности, полноценного существования в реальном мире: в «Белой голубке Кордовы» свидетельством «разгерметизации» Захара предстает его встреча со своим родом; в «Почерке Леонардо» нарушение герметичности реализуется на уровне нарративной организации: вспоминая об Анне, рассказывая о ней, разговаривая с ней, герои разрушают ту герметичность, что окружала ее ранее; в «Синдроме Петрушки» «разгерметизация» Петра происходит на нескольких уровнях: восстановление диалога с людьми происходит на сюжетном уровне (задуманный им проект «экспериментального синтетического» театра «люди-куклы» [Там же, 419]), с Богом — на авторском (финальный танец на мосту, призванный «скрасить грандиозное одиночество Творца» [Там же, с. 427]).

«Отказ» «людей воздуха» от дара не всегда оказывается синонимичен самоограничению, скорее, наоборот, становится наивысшей точкой творческого «произвола», как это происходит в отношении Анны и Захара. Гармонично взаимодействующие со своей гениальностью в детстве, взрослея и переживая глубокую психологическую травму, непосредственно связанную с их даром (смерть Тани Маневич: «впервые, безо всякого ее желания, наотмашь и больно, как удар бича, *зеркала показали ей смерть* [курсив автора. — *Д. З.*]» [Рубина, 2012, с. 204], смерть Андрюши как трагический финал аферы Захара, подделавшего «Спящую Венеру» Рубенса), они начинают бороться с ним, «отрицая» его: Анна — пытаясь предотвратить «неотвратимое» [Там же, с. 203, 341] и борясь за свою внутреннюю свободу, желая самостоятельно определять свою жизнь, не следуя указаниям свыше; Захар — отказываясь от себя; талантливый художник, он, став невольной причиной смерти друга, дает своеобразный обет: «отказаться» от себя, «не жить своей жизнью» в искусстве в искупление своей вины перед Андрюшей. Теперь он гениальный живописец-«стилизатор», способный воспроизвести картины всех художников — «одних за несколько недель, других — за пару часов» [Рубина, 2011а, с. 112]. Однако необходимость жить жизнью других, вызванная взятой

им на себя ролью восстановителя утраченной и «потенциально возможной» культуры, скорее «извращенная», деформированная форма реализации его прежнего дара, а не отказ от него, так же, как и бунт Анны — лишь «перевернутая», зеркальная форма ее изначального дара.

Отвергая свою исключительность («...случается, что демиург изо всех сил хочет остаться только человеком. То есть понимаете, что это такое? Это же “я возвращаю ваш портрет” — самому Господу Богу!» [Рубина, 2012, с. 267–268][7]) и стремясь быть «просто» человеком, Анна, тем не менее, не отказывается от попыток «переспорить» Бога, пытаясь управлять людьми и их судьбами, вначале борясь со своим даром, а позднее пытаясь сбежать от него «зеркальным коридором» [Там же, с. 375]. Отказываясь от своего дара, она лишь эксплицирует его, создавая собственную «правильную» зеркальную реальность, разделяя зеркала на «хорошие» («внешние», те, которыми она может управлять) и «плохие» («внутренние», не поддающиеся ее манипуляциям). Символическим воплощением стремления выйти из зеркального плена становится поставленный ею номер «Огненное кольцо»: «...тонкая фигурка в огненном кольце <...> билась среди зеркал, не в силах выбраться из горящего круга» [Там же, с. 301], «в конце концов зеркала поднимались и уплывали вверх, музыка стихала... И в кромешной тьме, в тишине, что оглушала более, чем музыка, на черном помосте жизни оставалась одинокая женщина с тусклым огоньком измученной души в собственной руке» [Там же, с. 302]. В силу этого ограничение своей гениальности, неприятие Зеркалья оборачивается для Анны моментом наивысшей безграничности, переходом от человеческой ипостаси Иакова к «ангелической», когда «маленькая хохотунья-подскока» [Там же, с. 58], игравшая со своим даром в «бирюльки» [Там же, с. 256], сменяется «ангелом», вершащим судьбы людей. При этом по мере усиления ангелической ипостаси героини усиливается ее демонизация [Там же, с. 264]. Так, если первое впечатление от нее связано с фиксацией витальности, жизнерадостности [Там же, с. 44, 63 и т. д.] как ее основных черт, то более позднее, второе впечатление наделяет ее пугающей ангелической (сверхчеловеческой) природой [Там же, с. 267–268].

Принятие на себя демиургических функций оборачивается для художников пограничья комплексом вины, вызванным разрушением нормальных, «правильных» человеческих отношений, сменяемых «духовным овладением». Отражением этого может служить «ненормальный» характер отношений между «людьми воздуха» и их избранниками, их абсолютная герметичность, «закапсулированность» [Там же, с. 35], невозможность разрыва отношений (необходимо отметить, что Володя — временный партнер Анны, которого она может отпустить, освободить [Там же, с. 361]). С «людьми воздуха» связан союз не столько тел, сколько душ. Как результат этого, возникает парадокс: отношения Анны и Сени, Петра и Лизы не лишены чувственности, но вместе с тем они сугубо «платоничны».

Создавая альтернативную реальность, «люди воздуха» «втягивают» в нее своих близких, «овладевая» их душами. Показательны в данном отношении

[7] Обращение к картине Рембрандта позволяет визуализировать эту борьбу, где противником Анны становится сам Бог, а призом в поединке — независимость [Там же, с. 447].

образы Анны и Петра. Все люди делятся для них на зеркальных (Элиэзер) / незеркальных (Машута, Сеня, Володя), кукольных (Ромка, Каземир Матвеевич) / некукольных (Катыжанка, Лиза). Зеркальные и кукольные люди берут на себя роль учителей, наставников, «приемных родителей» «людей воздуха» в детстве, как это происходит с Анной / Элиэзером и Петром / Каземиром Матвеевичем. Незеркальные и некукольные люди изначально чужды создаваемой «людьми воздуха» симулятивной реальности, они целиком и полностью люди обычного мира. Однако и Анна, и Петр в своей герметичности способны общаться лишь с теми, кто находится в их мире, добровольно или насильно (и в этом их отличие от наставников, Элиэзера и Каземира Матвеевича: последние общаются как с зеркальными / кукольными, так и с незеркальными / некукольными людьми и «похищают» души лишь тех, кто изначально принадлежит зеркальному / кукольному миру. Об этом «духовном овладении» говорит перед смертью мать Петру: «тебя унес Лесной царь», подразумевая под Лесным царем Каземира Матвеевича [Рубина, 2011в, с. 336]). Однако результатом совершенного насилия становится комплекс вины, т. к. «втяжение», даже невольное, неосознанное (Машута), в симулятивную реальность болезненно и опасно для тех, кто чужд ей. Свидетельством этого становится психическое нездоровье Машуты и Лизы.

Значимым этапом в судьбе каждого из героев трилогии становится признание воли «неведомой вышней силы», управляющей их судьбами, отказ от роли демиурга и признание своей «человеческой» ипостаси. Финалы романов вариативны: уход в зеркальную вселенную, обретение Удела /родовой памяти, танец «божьей куклы», призванной скрасить одиночество Творца, — но объединяет их внутреннее состояние героев: смирение и отказ от соперничества, протеста, обретение своей идентичности (национальной, творческой, экзистенциальной) и/или родовой памяти.

Завершение процесса самоидентификации варьируется в каждом из романов. Для Анны, как и для Петра (в отличие от Захара, «встретившегося» со своим дедом), остается нереализованным знакомство с дедом, Вольфом Мессингом, чей провиденциальный дар она наследует. Наделяя зеркала провиденциальным потенциалом и считывая с них книгу жизни [Там же, с. 423], именно она, а не ее отец, Аркадий Мессинг, гениальный манипулятор и авантюрист, травестированно реализующий унаследованную одаренность, раскрывает трагическую «ипостась» обладателя провиденциального дара. Лишь приняв финал своей судьбы (смерть Сени, собственные скитания) и правильно оценив свой дар (не демиург, а «просто зеркало», которому «не позволено ничего исправить», а разрешено только «отражать» [Там же, с. 423]), отказавшись от попыток отсрочить / отменить «неотвратимое», она получает возможность уйти в «другую <...> *правильную зеркальную* [курсив автора. — *Д. З.*] вселенную» [Там же, с. 140], в которую она стремилась попасть с детства. Свидетельством ее пребывания в Зеркалье становится то, что Сеня, встретившийся с ней перед смертью, видит ее в зеркале заднего вида своего автомобиля [Там же, с. 456].

Для Захара завершением сюжета самоидентификации становится восстановление творческой идентичности [Рубина, 2011а, с. 435] и «осознанное» повторное обретение своего Удела, воплощением которого служит кубок, близнец

того кубка, который он продал в молодости. Обретение Удела оборачивается восстановлением родовой памяти и, как следствие, обретением национальной идентичности.

В отношении Петра актуализируется «экзистенциальный» уровень понимания самоидентификации, выстраиваемый сквозь призму романа Г. Майринка «Голем». Петр на протяжении всей своей жизни «окукливает» окружающий его мир, стремясь утвердить превосходство кукольного над живым, итогом чего становится создание «правильной» Лизы — Эллис, что связывается с «“големизацией”, заменой живого мертвым» [Дугин]. Подобно Вассертруму, герою «Голема», он «убивает все живое» [Там же], становясь «демоническим духом, оживляющим мир “клиппот”, мир “скорлупы”, заставляющим его претендовать на абсолютность и самодостаточность» [Там же]. Важным в свете этого в отношении Петра становится преодоление этого кукольного плена через обретение своего истинного «я», уничтожение кукольности в себе, что и происходит в финальном танце героя. Впервые Петр определяется не как марионетка или кукла, а как «божья кукла», человек, ведомый «на бесчисленных нитях добра и зла» [Рубина, 2011в, с. 426].

Таким образом, одной из форм художественной репрезентации культурной модели еврейской национальной идентичности в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» служит «иаковский» код. Обращение к нему, наряду с ресемантизацией культурного стереотипа еврейского гения и национального типа человека воздуха, позволяет писательнице трансформировать сложившуюся систему представлений о традиционной модели еврейскости, переводя ее в культурный, а не этноконфессиональный регистр.

Бреева Т. Н. Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности : дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2010. 452 с. [Breeva T. N. Konceptualizacija nacional'nogo v russkom istoriosofskom romane situacii rubezhnosti : dis. ... d-ra filol. nauk. Ekaterinburg, 2010. 452 s.]

Бродский А. И. Русский Пануэл. Историко-экзегетический очерк [Электронный ресурс]. URL: http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20№22-10.pdf (дата обращения: 12.01.2014). [Brodskij A. I. Russkij Panujel. Istoriko-jekzegeticheskij ocherk [Electronic resource]. URL: http://philosophy.spbu.ru/userfiles/rusphil/Veche%20№22-10.pdf (mode of access: 12.01.2014).]

Дина Рубина о куклах и иной реальности [Электронный ресурс] / беседовал Н. Александров. URL: http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/news994292830.php (дата обращения: 12.03.2014). [Dina Rubina o kuklah i inoj real'nosti [Electronic resource] / besedoval N. Aleksandrov. URL: http://www.jewish.ru/culture/press/2011/01/news994292830.php (mode of access: 12.03.2014).]

Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка [Электронный ресурс]. URL: http://literature.gothic.ru/articles/meyrink.htm (дата обращения: 17.02.2014). [Dugin A. G. «Magicheskij realizm» Gustava Majrinka [Electronic resource]. URL: http://literature.gothic.ru/articles/meyrink.htm (mode of access: 17.02.2014).]

Иаков [Электронный ресурс]. URL: http://www.eleven.co.il/article/11657 (дата обращения: 12.03.2014). [Iakov [Electronic resource]. URL: http://www.eleven.co.il/article/11657 (mode of access: 12.03.2014).]

Лукина А. В. Социокультурные технологии формирования национальной идентичности (историко-методологический аспект) : автореф. дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2004. 25 с. [Lukina A. V. Sociokul'turnye tehnologii formirovanija nacional'noj identichnosti (istoriko-metodologicheskij aspekt) : avtoref. dis. ... kand. kul'turologii. Ekaterinburg, 2004. 25 s.]

Померанц Г. С. Человек ниоткуда [Электронный ресурс]. URL: http://www.pomeranz.ru/p/pub_man_air.htm (дата обращения: 12.01.2014). [Pomeranc G. S. Chelovek niotkuda [Electronic resource]. URL: http://www.pomeranz.ru/p/pub_man_air.htm (mode of access: 12.01.2014).]

Рубина Д. Белая голубка Кордовы. М., 2011а. 544 с. [Rubina D. Belaja golubka Kordovy. M., 2011. 544 s.]

Рубина Д. Люди воздуха. Трилогия. М., 2011б. 976 с. [Rubina D. Ljudi vozduha. Trilogija. M., 2011. 976 s.]

Рубина Д. Синдром Петрушки. М., 2011в. 432 с. [Rubina D. Sindrom Petrushki. M., 2011. 432 s.]

Рубина Д. Почерк Леонардо. М., 2012. 464 с. [Rubina D. Pocherk Leonardo. M., 2012. 464 s.]

Сорокин В. Борение Иакова // Историко-культурный контекст Ветхого Завета [Электронный ресурс]. URL: http://www.bible-center.ru/book/context/struggle;jsessionid=67irhc5zfxcn (дата обращения: 12.01.2014). [Sorokin V. Borenie Iakova // Istoriko-kul'turnyj kontekst Vethogo Zaveta [Electronic resource]. URL: http://www.bible-center.ru/book/context/struggle;jsessionid=67irhc5zfxcn (mode of access: 12.01.2014).]

Статья поступила в редакцию 18.04.2014 г.

УДК 811.161.1’373 + 811.161.1’28 **Т. В. Леонтьева**

НОРМАТИВНО-РЕГУЛЯТИВНЫЕ МОТИВЫ В РУССКИХ ОБОЗНАЧЕНИЯХ ОБЫЧАЯ*

В статье представлен мотивационный анализ обозначений обычая в русских народных говорах и общенародном языке. Лексемы разделены на группы согласно производящим основам, сгруппированным в свою очередь по типам мотивов. Предлагается описание нормативно-регулятивных мотивов в номинациях со значением ‘обычай’. Рассматриваются слова, во внутренней форме которых запечатлены представления об обычае как инструменте организации жизни и быта. Автор считает, что результаты анализа лексического материала подтверждают выводы о регулирующей функции обычая, которые содержатся в социально-философских исследованиях.

Ключевые слова: семантика; русские народные говоры; обычай; традиция; обряд.

Лексические репрезентанты понятия «обычай» в русском литературном языке неоднократно становились предметом анализа в семантическом ключе. Уделялось внимание особенностям семантики слов русского литературного языка *обычай*, *традиция*, *ритуал*, *закон*, *обыкновение*, *нрав* и разграничению соответствующих понятий [Веснина; Глебкин; Кравченко; Львов; Мустайоки, Вепрева; Сичинава; Чурсина; Шацкая; и др.]. Реже предметом изучения становится лексика русских народных говоров [Грицкевич, Новиков]. Между тем накопленные диалектные материалы содержат значительно большее количество обозначений обычая (по нашим данным, полученным в ходе просмотра словарей и архивов, более 90 слов), чем русский литературный язык.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта № 14-04-00274а «Вербальные репрезентации обычая в русском языке».

© Леонтьева Т. В., 2014