



З
Р
Е
Л
О
С
Т
Ь
К
А
К
С
Ю
Ж
Е
Т

ЗРЕЛОСТЬ КАК СЮЖЕТ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Тверской государственный университет»
Филологический факультет
Кафедра истории и теории литературы

Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)
Российской академии наук

Зрелость как сюжет

**Тверь
2019**

УДК 821.161.6.09(082)
ББК Ш5(2+411.2)-34
З 89

Редакционная коллегия:
С.А. Васильева, А. М. Грачева,
С. В. Денисенко, А.Ю. Сорочан

Составитель:
А.Ю. Сорочан

Рецензенты:
А.Д. Степанов, Т.В. Царькова

З 89 Зрелость как сюжет: Статьи и материалы /

Ред. С.А. Васильева, А.М. Грачева, С.В. Денисенко,
А.Ю. Сорочан. — Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2019. —
332 с., илл. (Время как сюжет; Вып. 8).

В издание включены статьи и сообщения, посвященные анализу сюжетного потенциала времени в литературе и искусстве. В центре внимания участников проекта — различные модели «зрелости», художественные формы воплощения индивидуального времени.

ISBN 978-5-98721-033-8

В оформлении книги использованы:
картина А. Пластова «Колхозный праздник» (1937)
и фото М.Ю. Батасовой

© Авторы статей, 2019

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Данный сборник выпущен по итогам конференции «Зрелость как сюжет». Она стала продолжением исследовательского проекта, который кафедра истории и теории литературы Тверского университета осуществляет с 2012 года; теперь соорганизатором конференции стал Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. В рамках серии конференций «Время как сюжет» рассматривались категории «прошлое», «настоящее», «будущее», «вечность», «мгновение», «безвременье», «юность». Наша работа посвящена исследованию художественных стратегий одной из составляющих категории времени в литературе — сюжетного потенциала индивидуального времени. На предшествующих конференциях анализировались «вторичные проявления» (фиксации представлений об истории), формы «спасения достоверности», модели конструирования будущего и сегментации времени. Проблема репрезентации времени и сюжетного потенциала временных категорий остается наиболее важной для организаторов. Категория «зрелость» связана и с представлениями о «мгновении» и «вечности», «прошлом» и «будущем», и с представлениями о «юности» и «старости», которой будут посвящена следующая конференция. Выход за пределы масштабных линейных и циклических моделей позволяет рассмотреть значимые аспекты времени на микроуровне: сюжетная интерпретация движения времени в индивидуальной плоскости представляется достаточно сложной. «Зрелость» в отношении личности рассматривается чаще всего как наиболее плодотворный этап жизни, как расцвет. Подобный подход возможен и в оценке развития государства/нации, цивилизации, человечества. На протяжении столетий менялись возрастные границы «зрелости», менялись характеристики, которые с ней связаны, каждая эпоха предлагала свои нормы и сюжеты. Условность подобных классификаций позволяет участникам конференции предложить собственные трактовки и концепции.

В рамках конференции организаторы планировали рассмотреть следующие темы:

— *зрелость* в художественной и документальной литературе;

— представления об «индивидуальном времени» в классике и беллетристике;

— метафоры зрелости в литературном процессе (*зрелость* в письмах, дневниках, фельетонах, в литературе non-fiction);

— репрезентации *зрелости* индивида и *зрелости* мира: проблема соотношений;

— *зрелость* в системе хронотопических ценностей.

Однако, как и в сборнике «Юность как сюжет», результат существенно отличается от первоначального проекта. И это требует некоторых объяснений; немаловажной представляется специфика индивидуального времени и сюжетов, связанных с соответствующими категориями.

«Срединное» время, время свершений и достижений измерить трудно. Мы видим, как различные авторы предлагают определить точный возраст «зрелости». В статье В.А. Кошелева, открывающей сборник, показаны причины этого, но мы находим в других работах исследователей иные хронологические рубежи; очевидно, точная датировка – не единственное возможное решение. Осознание зрелости становится в культуре Нового времени частью жизнетворческого проекта; это может быть стремление человека к свободе или стремление писателя к самовыражению, движение критика к созданию собственной концепции или попытка поэта переписать жизнь окружающих по своим правилам. Далеко не всегда цель оказывается достижимой и постижимой, но движение к ней осуществляется во времени, и сюжет жизнетворчества приобретает первоочередное значение, куда большее, нежели в случае с «юностью» или «старостью».

Несомненно, зрелость – категория социальная, связанная с пониманием ответственности и долга, с осознанием высших целей и идеалов. Обложка нашей книги, пусть и ироничная, но напоминает нам о том, что зрелость социума не ограничивается обретением стабильности и обретением единства. В разделе «Социология зрелости» представлены статьи об очень разных авторах и литературных сюжетах, но в них почти нет обращений к политике; гораздо важнее для сюжетных репрезентаций индивидуального

времени в рамках социума оказываются более отвлеченные категории.

Зрелость связана не только с обретениями, но и с утратами. Об этом – статьи третьего раздела книги; опыт не дает счастья, а неведение разрушительно воздействует на зрелого человека. В статьях о творчестве Л. Андреева и А. Чехова, М. Алданова и Ю. Трифонова вновь и вновь поднимается вопрос: как совершается принятие «реальности жизни» зрелым человеком и насколько трагичен этот процесс? Символично, что раздел завершается статьей о философе: вера становится единственным обретением, которое обеспечивает истинную защиту подлинной зрелости.

И в последнем разделе поднимается вопрос об эстетической составляющей «сюжета зрелости», о художественных образах, неразрывно с ним связанных, о выборе точки зрения, определяющей развития соответствующего сюжета, о соотношении категорий зрелости в разных видах искусств. Раздел начинается с классической музыки и завершается аниме, но все работы в нем связаны важным лейтмотивом «ускользающей чистоты» и неуловимой прелести, которая скрыта в истории зрелости.

Мы неоднократно обсуждали вопрос о трансформации сборника в коллективную монографию, но в итоге пришли к выводу, что, невзирая на общность некоторых позиций, авторы должны сохранить свободу выбора точек зрения. И перед вами – результат общего труда, в котором общий сюжет перемежается «лирическими отступлениями». Возможно, этот выбор как раз и демонстрирует зрелость. Хотя – как знать...

А.Ю. Сорочан



ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО ЗРЕЛОСТИ

В.А. Кошелев

***Между молодостью и старостью:
О возрасте героя русской литературы***

Тот рубеж, который в русской словесности обозначал наступление старости, был очень небольшим: 38 лет. Это обстоятельство определяло и перемену действующего в литературных произведениях «героя»: «идеал» человеческого поведения стал отыскиваться не в лице «Стародумов», а в облике «несовершенного» героя «зрелого» возраста, более соответствовавшего принятому топосу. В докладе приводится ряд примеров, иллюстрирующих это наблюдение.

Ключевые слова: молодость, зрелость, середовой возраст, важное молчанье, опытность.

Русская словесность предельно точно обозначила тот рубеж, с которого начинается литературное представление о старости.

А.С. Грибоедов «Притворная неверность» (1817):

Кто ж Блёстов? Старый франт! Он в тридцать восемь лет
Везде волочится, прельщает целый свет,
Острится надо всем, а сам всего смешнее...¹

Н.А. Некрасов «Кому на Руси жить хорошо» (гл. «Крестьянка», 1873):

Матрена Тимофеевна
Осанистая женщина,
Широкая и плотная,
Лет тридцати осьми...
.....
«Пьешь водку, Тимофеевна?»
— Старухе — да не пить?..²

С.П. Щипачев «Строки любви» (1955):

¹ Грибоедов А.С. Полн. собр. соч.: В 3 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 116. Далее произведения Грибоедова цитируются по этому изданию.

² Некрасов Н.А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л., 1982. С. 126, 135.

Тебе исполнилось сегодня тридцать восемь,
И может быть, хоть с виду весела,
Ты горько думаешь: приходит осень,
А там уж и зима белым-бела...¹

«Возрастное» указание — *38 лет* — относится к разным эпохам, к людям различных социальных групп, к мужчинам и женщинам. Но во всех случаях оно становится указанием на наступившую *старость*. При этом — в трех произведениях трех разных эпох три автора, независимо друг от друга, почему-то указывали именно эту, совсем не «круглую», цифру...

Никакой особенной «магии» число 38 как будто не несет. Дело здесь в элементарном опыте человеческой жизни, которая, по определению, «короткая такая». Человек, доживший до 38 лет, уже не может ощущать себя «молодым»: его поневоле «подпирают» представители следующего поколения — как в комедии Грибоедова того же «старого франта» Блестова — молодые Рославлев и Ленский: Блестову в противостоянии им, что называется, «ничего не светит».

Помимо всего прочего, это означает, что своего *героя* русская классическая литература искала среди людей, которые должны быть *моложе* 38-летнего возраста.

Сколько лет, к примеру, известному грибоедовскому герою, московскому «управляющему в казенном месте» Павлу Афанасьевичу Фамусову? Он, по положению, вроде бы принадлежит к поколению «отцов» и вместе с тем, будучи «деятельным» отцом, остается совсем не «старым» человеком. В «Горе от ума» восстанавливается его биография и частная жизнь. Вот он сетует дочери:

Уж об твоём ли не радели
Об воспитаньи! с колыбели!
Мать умерла: умел я принанять
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор к тебе приставил...
.....
Не надобно иного образца,
Когда в глазах пример отца.
Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем,

¹ Щипачев С. Избранные произведения. М., 1970. Т. 2. С. 143.

Однако бодр и свеж, и дожил до седин;
Свободен, вдов, себе я господин...
Монашеским известен поведением!..

Последнее утверждение, впрочем, тут же корректируется Лизой («Осмелюсь я, сударь...»): та как будто напоминает, что еще несколько минут назад Фамусов «заигрывал» с нею. Потом оказывается, что не с ней одной — и не просто «заигрывал». Вот он вносит «разные дела на память в книгу»:

Пиши в четверг, одно уж к одному,
А может, в пятницу, а может, и в субботу,
Я должен у вдовы, у докторше, крестить.
Она не родила, но по расчету
По моему: должна родить.

Фамусов, хоть и «дожил до седин», но «бодр и свеж» прежде всего потому, что физически совсем не стар. Кажется, что он уже давно овдовел (едва ли не с Софьиной «колыбели»), — и по этой причине жил и служил исключительно в Москве: в одном «казенном месте», где дослужился до управляющего. «Мадам Розье», «вторая мать» Софьи, вероятно, недавно покинула дом Фамусовых: Чацкий, вспоминая детские посещения этого дома (несколько лет назад), поминает и Фамусова «с мадамой за пикетом». Здесь уже присутствовал и Молчалин, выписанный из Твери «деловой» и «бессловесный» родственник.

Софье «семнадцать лет» ; Чацкий, ее жених, не намного ее старше (иначе были бы невозможны совместные детские игры). Между тем, он уже успел и «послужить», и познакомиться «с министрами», и «оплошно» поуправлять имением, и поездить по «целому свету», и захотеть «жениться»... «Женолюбивый» Фамусов скорее всего тоже женился не поздно... В «Горе от ума» ему где-то лет сорок или под сорок — прямо как и Блестову, «старому франту» из ранней комедии.

Но ведет он себя совсем иначе. Тот посылает и получает любовные записки, ухаживает за двумя светскими барышнями зараз, — и в конце концов оказывается предметом всеобщих насмешек. Фамусов предпочитает улаживать свои «сердечные дела» на стороне (с не вхожей в общество податливой вдовой-докторшей) — и ни в коем случае не

допустит стать «посмешищем» в свете: то, что именно в его доме обнаружился сумасшедший Чацкий — это уже позор на всю Москву («Ах! Боже мой! что станет говорить / Княгиня Марья Алексевна!»). В границах же «общественного» быта он отделяет себя и от «нашей молодежи», «сынков и внучат» («В пятнадцать лет учителей научат!»), и от «наших старичков» («Прямые канцлеры в отставке — по уму!»).

Фамусов числит себя среди не названных им «середовых» московских деятелей: именно они, по его разумению, являют тот слой московского общества, среди которых следует искать «героя», основного деятеля современности.

Чацкий, напротив, настаивает, что принадлежит исключительно к «молодым людям»: «Теперь пускай *из нас один, / Из молодых людей* найдется враг исканий...». Фамусова он — с высоты своего возраста — причисляет к безусловным «старичкам». Он прямо называет их деятелями «времен Очаковских и покоренья Крыма» □ их суждения «из забытых газет» «запоздали» лет на сорок! Именно этих «судей» он не может воспринять как деятелей: «Что старее, то хуже». Фамусов, не относя себя к «нашим старичкам», относится к их возможностям иначе:

Я вам скажу, знать время не пришло,
Но что без них не обойдется дело.

Показательно, что Чацкий всерьез «взрывается» в беседе с Фамусовым именно тогда, когда Фамусов, на правах «старшего товарища», пытается сообщить Скалозубу «общественное мнение» о Чацком: «Нельзя не пожалеть, что с таким умом...» Молодой герой тут же — крайне невежливо — перебивает: «Нельзя ли пожалеть об ком-нибудь другом?..» А когда Фамусов ссылается на «всех» («Не я один, все так же осуждают»), Чацкий раздражается обличительным монологом («А судьи кто?»), направленным как раз против «старичков» и «тузов», основных носителей «общественного мнения» Москвы.

Известный пушкинский критический отзыв о Чацком (из письма к А.А. Бестужеву от конца января 1825 г.) содержит как будто алогичное противопоставление автора «Горя от ума» и героя комедии: «А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий [и] благородный [молодой человек] и добрый малой, прошедший несколько времени с очень умным

человеком (имянно с Грибоедовым) в напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями» (XIII, 138)¹¹, И в «соседнем» письме (к П.А. Вяземскому): «Чацкий совсем не умный человек — но Грибоедов очень умен» (XIII, 137). «Неумный» герой комедии противопоставлен ее автору, своему «учителю», от которого он напитался «мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». Противопоставлен по единственному показателю: в тех случаях, когда он «говорит», действительно «умный человек» предпочитает помалкивать и «не умничать». Почему?

Да потому, что «общественное мнение» в кругу московских «тузов» формируется не «молодыми людьми», и даже не «середовыми» Фамусовыми, — а как раз «старичками», без которых, как пронизательно заметил Фамусов, «не обойдется дело». По мнению Чацкого (и Грибоедова) это «глупцы» («Поверили глупцы, другим передают...»). Фамусов же явно их боится («Ах! Боже мой! что станет говорить...»), хотя тоже не преувеличивает их умственных достоинств. Но что делать? — исход «говорения» Чацких предreshен с самого начала!..

Когда Пушкин высказывал свои замечания по поводу грибоедовской комедии, он уже подготовил к изданию первую главу «Евгения Онегина», где тоже собирался представить публике современного молодого героя. По возрасту и по умственным способностям он «приближен» к Чацкому — но отделен от него как раз тем, что привык «помалкивать». Причем, привычка «помалкивать» возникла в пушкинском замысле далеко не сразу. В V строфе первой главы читаем о способностях Онегина:

Имел он счастливый талант
Без принужденья в разговоре
Коснуться до всего слегка,
С ученым видом знатока
Хранить молчанье в важном споре... (VI, 7).

¹¹ Здесь и ниже произведения А.С. Пушкина цитируются по: Пушкин А. С., Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937—1959. Римскими цифрами обозначается том, арабскими — страница.

В первоначальных рукописях Онегин вовсе не «хранил молчанье». Вот — в беловых редакциях той же строфы:

И мог Евгений в самом деле
Вести приятный разговор
А иногда ученый спор
О господине Мармонтеле
О карбонарах, о Парни,
Об генерале Жомини... (VI, 545).

«Спор» этот должен был быть отнюдь не только абстрактно «ученым»: сами его предметы, как указали еще Н.Л. Бродский и В.В. Набоков¹, предполагали выход на современные проблемы, близкие «декабристским» размышлениям — и не менее «опасные», чем разглагольствования Чацкого. Такими же были и «споры» Онегина и Ленского, представленные в XVI строфе второй главы: «Племен минувших договоры, / Плоды наук, добро и зло...» и т.д.² Онегин умеет и любит спорить — но в «свете» предпочитает «хранить молчанье». Перед нами — «умный» герой, совсем не похожий на «умного» Чацкого.

В отличие от остальных персонажей, Пушкин настойчиво «подсчитывает» хронологические «вехи» его жизненного пути. О возрасте, например, Татьяны мы узнаем только из «дополнительного» источника — указания в письме Пушкина к П.А. Вяземскому (от 29 ноября 1824), касающегося «противоречий» в тексте: «...письмо женщины, к тому же 17-летней, к тому же влюбленной!» (XIII, 126). Этот «возраст» весьма условен: вряд ли мать захотела бы срочно «пристроить девушку», которой едва минуло 17 лет. Столь же поэтически условен и «возраст» Ленского: «без малого в осьмнадцать лет» (VI, 149, 35, 121).

Рассуждая же об Онегине, автор постоянно фиксирует конкретные хронологические данности его биографии, указывая «возраст»: «И лет 16-ти мой друг / Окончил курс своих наук» (VI, 215); «Всё украшало кабинет / Философа в осьмнадцать лет» (VI, 14); «Вот как убил он восемь лет, /

¹ Бродский Н.Л. «Евгений Онегин», роман А.С. Пушкина. М., 1957. С. 49-57; Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 114-116.

² См.: Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 194-195.

Утрата лучшей жизни цвет» (VI, 243); «Дожив без цели, без трудов / До двадцати шести годов» (VI, 171). Именно в связи с «возмужанием» главного героя Пушкин вводит размышления об общей картине «взросления» светского обывателя:

Блажен, кто с молодю был молод,
Блажен, кто вовремя созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел;
Кто странным сном не предавался,
Кто черни светской не чуждался,
Кто в двадцать лет был франт иль хват,
А в тридцать выгодно женат;
Кто в пятьдесят освободился
От частных и других долгов,
Кто славы, денег и чинов
Спокойно в очередь добился,
О ком твердили целый век:
N. N. прекрасный человек.

И продолжает: «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана...» (VI, 169). Именно *молодость* оказывается основной нравственной ценностью, сохраненной его героем, который, хотя и привык «помалкивать», однако живет совсем не так, как остальные.

Начиная с Грибоедова и Пушкина, *молодость* стала исходной, определяющей данностью русского литературного героя. Но это — особенная молодость. Она, например, не исключает опытности. Но — тоже особого рода опытности. Вот «опытный» старший товарищ советует Чацкому: «подитка послужи». Тот отвечает знаменитым афоризмом: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Но для «опытного» советчика не бывает «службы» без «прислуживания» □ и он возмущается самой постановкой вопроса, рассказывая случай с «Максимом Петровичем». Мораль, вытекающая из рассказа: «прислуживание» приносит житейские дивиденды не меньшие, чем самая прилежная служба.

«Опыт» старшего поколения для героя недействителен. Это очень точно выразил Некрасов в известном «демократическом» лозунге: «Будь он проклят, растлевающий / По-

шлый опыт — ум глупцов!»¹. Самое интересное, что лозунг этот адресован молодому человеку в его «пределе» □ грудному младенцу...

Начиная с Грибоедова, герой русской классической литературы принципиально ориентируется на собственный «молодой» опыт и на небогатую еще житейскую «опытность» для выработки собственных моральных принципов, отличных от устойчивой нравственности «времен Очаковских и покоренья Крыма». Более того: именно в этом и заключается, собственно, «героизм» этого героя.

В XVIII столетии такой герой был невозможен. Так, давно уже подмечено, что Митрофан Простаков, «антигерой» фонвизинского «Недоросля», очень похож на героя пушкинской «Капитанской дочки» Петра Гринёва. «Всё, решительно всё совпадает: голубятня, возраст, перемена судьбы и характер перемены, — констатирует, например, С.Б. Рассадин. — “Пошел-ко служить...” — говорит Митрофану Правдин. “Пора его в службу” — решает старик Гринёв»².

Но есть и существенное отличие: фонвизинский Митрофан не ищет для себя никаких собственных норм будущего «служебного» поведения — напротив, проявляет удивительную беспринципность. Пушкинский же Петруша с самого начала находит *универсальное правило поведения*, которому надобно следовать («береги честь смолоду») — и последовательно воплощает его в своем поведении. В сущности, это жизненное правило в конечном итоге и спасает его в тех житейских передрягах, в какие он попадает...

В комедии Фонвизина явлен и основной носитель нравственности, «друг честных людей», имеющий показательное имя — *Стародум*. Именно его резонерским рацеям, произнесенным «первейшим актером» И.А. Дмитриевским, особенно восторженно внимала публика на первом представлении «Недоросля» (в 1782 г.).

Для нашей темы важно, что этот прямой выразитель авторских идеалов — человек действительно *старый*, по-

¹ Некрасов Н.А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2. Л., 1981. С. 66.

² Рассадин Ст. «Сатиры смелый властелин»: Книга о Д.И. Фонвизине. М., 1985. С. 32.

живший. Он «к сердцу» принял отцовское воспитание в духе петровского времени (то есть детство его было не ранее шестидесяти лет назад). Он был героическим воином, имеет боевые ранения: потом добровольно отошел от придворного положения («Я отошел от двора без деревень, без ленты, без чинов, да мое принес домой неповрежденно, мою душу, мою честь, мои правила»), уехал в Сибирь, стал предпринимателем — причем, предпринимателем добропорядочным. Вернулся богатым человеком... Его житейские правила выстраданы опытом: так, он покинул воинскую службу из раздражения на бывшего приятеля, сделавшего карьеру, труса, но ловкача: «Не умел я остеречься от первых движений раздраженного моего любочестия»¹.

Его нравственная и общественная программа — в его речах: из них можно составить целый трактат о «честном житье»². Причем, трактат, весьма показательный для своего времени. «Во всю первую сцену пятого акта тот же честным трудом разбогатевший дядя Стародум и чиновник наместничества Правдин важно беседуют о том, как незаконно угнетать рабством себе подобных, какое удовольствие для государей владеть свободными душами, как льстецы отвлекают государей от связи истины и уловляют их души в свои сети, как государь может сделать людей добрыми: стоит только показать всем, что без благонравия никто не может выйти в люди и получить место на службе, и “тогда всякий найдет свою выгоду быть благонравным и всякий хорош будет”. <...> Внимая этим собеседникам, точно слушаешь веселую сказку...»³

Между тем, комедия «Недоросль» явилась на сцене и в печати как раз во «времена Очаковские и покоренья Крыма». Современники Грибоедова и Пушкина воспринимали ее «положительную» программу уже похожей на «сказку». П.А. Вяземский заметил, что Стародум — это «лицо вставное, нравочение, подобие хора в древней трагедии». Причем «невыгода Стародума пред древним хором в том, что сей выражается поэзией лирическою, а тот дидактическою

¹ Фонвизин Д.И. Собр. соч.: В 2 т. М.; Л., 1959. С. 130-131.

² См.: Никишов Ю.М. Фонвизин: классицист и (или) реалист? Тверь, 2010. С. 126-129.

³ Ключевский В.О. Соч.: В 9 т. М., 1990. Т. 9. С. 61.

прозой, которая скучна под конец»¹. Вяземский, между прочим, высказывал недовольство многими инвективами Чацкого в грибоедовской комедии и свое несогласие с ними, но по определению не мог принять «дидактической прозы» престарелого резонера. Он был уже современником *молодого* литературного героя.

Со времен Грибоедова/Пушкина и начались активные поиски русской литературой героя именно такого типа: Чацкий, Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин и т.д. — ряд известных «классических» имен. «Опытность» же «стариков» оказалась «невостребованной» именно после того, как она была «развенчана» в «Горе от ума».

Пушкинские «старички» — даже и самые симпатичные — поражают своей «неуместностью» и неприспособленностью их житейского опыта к серьезным проверкам. «Старый смотритель» Самсон Вырин не может поверить, что его любимая Дуня обрела, наконец, своё счастье: его жизненный опыт солдата, привыкшего идти через многие препятствия и трудности, не дает даже и возможности предположить, что та ситуация, в которой очутилась Дуня, может разрешиться счастливо (даже «честное слово» гусара Минского не может изменить его представлений). Да и житейская мораль «добротного старика» Савельича часто только мешает его молодому хозяину... Воистину — «пошлый опыт».

В словаре В.И. Даля, зафиксировавшем словоупотребление первой половины XIX в., слово «*пошлый*» представлено с двумя значениями. Одно, с пометой *стар.*: «давний, стародавний, что исстари ведется». Другое, с пометой *ныне*: «избитый, общеизвестный и надокучивший, вышедший из обычая»². То, что во «времена Очаковские» представлялось «исстари» незыблемым, вдруг вышло «из обычая». И было осмыслено как основа нового литературного героя.

А «Стародумы» вдруг оказались принципиально неуместными и ненужными.

¹ Вяземский П.А. Фон-Визин. СПб., 1848. С. 215.

² Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 3. С. 374.

V.A. Koshelev

Between youth and old age:

About the age of the hero of Russian literature

The frontier, which in Russian literature denoted the onset of old age, was very small: 38 years. This circumstance determined also change of the «hero» acting in literary works: «ideal» of human behavior began to be found not in the person of «Starodum», and in the shape of the «imperfect» hero of «mature» age more corresponding to the accepted topos. The report provides a number of examples to illustrate this observation.

Keywords: youth, maturity, puberty, important silence, experience.

ОБ АВТОРЕ:

КОШЕЛЕВ Вячеслав Анатольевич — доктор филологических наук профессор, ведущий специалист Центра менеджмента НИР Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского (Арзамасский филиал).

«Покорный общему закону, переменился я»

Этапы жизни мужчины Пушкин уподоблял звеньям суточного цикла: «утро» (начиналось с 18-ти лет), «полдень» (30), «вечер» (50). В «полудне» он видел рубеж, на котором люди обыкновенно женятся. Так он поступил сам. В статье рассматриваются изменения на этом этапе в лирике любви.

Ключевые слова: Пушкин, рубежи жизни, лирика, любовь, семья.

Пушкин с самого начала своей творческой деятельности исходил из представления о цикличности человеческой жизни. Четко, со всей полнотой ее этапы определены в озорном стихотворении «Телега жизни»: «С утра садимся мы в телегу...» — «Но в полдень нет уж той отваги...» — «Под вечер...» Выделенные рубежи конкретны и универсальны: «утро», возраст совершеннолетия, — восемнадцать лет, «полдень» — тридцать лет; менее определено выделяется третий рубеж, но, думается, ему вполне соответствует размышление в «Евгении Онегине»: «Кто в пятьдесят освобо-дился / От частных и иных долгов, / Кто славы, денег и чинов / Спокойно в очередь добился...» Таким образом этап зрелости укладывается, по Пушкину, в двадцатилетие между тридцатью и пятьюдесятью годами жизни.

Рубеж перехода от юности к зрелости в ту пору знаменовался важной переменной образа жизни. Внятно сказано об этом Пушкиным в письме Н.И. Кривцову в канун своей свадьбы: «Всё, что бы ты мог сказать мне в пользу холостой жизни и противу женитьбы, всё уже мною передумано. Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния, мною избираемого. Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. <Далее по-французски цитата из Шатобриана: «Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах»>. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться».

В 1825 и 1826 годах к Пушкину приходят вести — женятся его друзья, Всеволожский, Дельвиг, Баратынский. Пушкин делает некоторое исключение для совсем родного ему Дельвига, но даже тут не сдерживает иронии, а в других случаях и сарказма.

А дальше произошло парадоксальное событие. Ссылный поэт, едва получив свободу, тут же посватался. Но избранница, Софья Федоровна Пушкина, сочла более надежным прежнего своего ухажера. Не приходится сомневаться, что неудавшееся сватовство оставило царапину в душе. Это ведь не из тех расставаний, которые легко — до поры — переносил Онегин («Откажут — мигом утешался»), поскольку «потере» легко находилась замена.

Новый путь в личной жизни означал поиск не партнерши по любовным утехам, а подруги жизни. И об этом деликатном поэт в «Дорожных жалобах» сумел сказать прямым текстом — как о недосыгаемом пока, потому что судьба выставила на первый план дорожные заботы. А есть и заманчивая альтернатива!

То ли дело быть на месте,
По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге размышлять!

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

Мечты, мечты... Они простые по содержанию, но ничуть не простые по исполнению.

Своеобразной вехой в исканиях поэта становится стихотворение 1827 года «Талисман». Его действие избирательно. Следует обширный перечень ситуаций, где талисман не спасает: не сохранит в бурю, не избавит от изгнания, не одарит богатством, не покорит поклонников пророка. Длинный перечень приводится, чтобы оттенить одноединственное его достоинство:

Но когда коварны очи
Очаруют вдруг тебя,
Иль уста во мраке ночи
Поцелуют не любя —

Милый друг! от преступленья,
От сердечных новых ран,
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман!

«Талисман» становится своеобразным обобщением предшествующих устремлений поэта и определенным обязательством на будущее: поэт открывает сердце настоящей любви и отрекается от подделок любовного чувства. Роль принятого решения принципиальна.

Когда принимается столь ответственное решение, неизбежны колебания и отступления от него. Даже создается своеобразный манифест вечного жениха (с эпитафией из Андрея Шенье):

Каков я прежде был, таков и ныне я:
Беспечный, влюбчивый. Вы знаете, друзья,
Могу ль на красоту взирать без умиления,
Без робкой нежности и тайного волнения.
Уж мало ли любовь играла в жизни мной?
Уж мало ль бился я, как ястреб молодой,
В обманчивых сетях, раскинутых Кипридой:
А не исправленный стократною обидой,
Я новым идолам несу свои мольбы...
«Каков я прежде был...»

Коллизию, которая здесь возникает, можно определить так: инстинкт против разума. Вариантов отмеченной коллизии может быть множество, но в стихах Пушкина отражен самый «мягкий»: тут даже нельзя сказать, что разум борется с инстинктом, борьбы нет, разум господствует безраздельно. Просто извести инстинкт, уничтожить его нельзя, сил таких нет (да и последствия такого воображаемого акта имели бы побочное роковое следствие), но поставить инстинкт на место, обуздать его, поставить в рамки приличия разум в состоянии. Он и делает это, достигая цели без борьбы, без особых усилий. Подтверждает этот маленький факт роль идеала и в творчестве, и в жизни Пушкина: наличие идеала позволяет дать точную оценку всему, чего касается взор поэта.

А инстинкт — что же, вот и он проник в стихи поэта. Но сравним, как активно хозяйничал он раньше, — и как робко, почти случайно пробился он на переходе к семейной

жизни. Факт малозначительный, но он позволяет оценить легенду о неискоренимой влюбчивости Пушкина. Влюбчив поэт, он не устоит перед редкими незавершенными черновыми набросками. Но насколько он сдержан! Непроизвольное чувство не порабощает поэта, он хозяин положения. Инстинкту — малая дань, но она не роняет достоинства разума.

Легко было написать: жертвую «моими роскошными привычками», неизмеримо труднее оказалось исполнить обещанное. (Однако оно будет исполнено, но не сразу!). Проблема со стихами в адрес невесты получила осложнение. Заявлялось, что сильное чувство поэту труднее выразить («я, любя, был глуп и нем»). На изображение влияла разница самих отношений. Прелестницы не делали тайны из своего образа жизни — об этом легко было писать. Со всем иное, когда на вид выставлялось интимное заветное.

И получилось, что невесте посвящено единственное стихотворение — «Мадонна» (Пушкин писал это слово с одним «н»). Это не простое стихотворений, а сонет (один из трех пушкинских сонетов). Заметим, что в такой изысканной литературной форме другим женщинам поэт стихов не писал.

Можно спорить, размеренная стройность формы порождает или нет известную холодность, рациональность стихотворения; бесспорно, что выраженное здесь отношение поэта к его кумиру — возвышенное, одухотворенное, преклоненное. Сонет подводит окончательную черту под извечным противостоянием и борьбой с переменным успехом двух контрастных женских типов: прелестницы, демоницы, вакханки — и незабвенной, смиренницы. В итоге на пьедестале остается Мадонна.

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне ниспослал, тебя, моя Мадонна,
Чистейшей прелести чистейший образец.

Это не что иное, как Идеал. Особенность его в том, что это не Идеал умозрительный, недостижимый, это Идеал живой, Идеал воплощенный. Такое встречается в жизни нечасто.

Тут могут возникнуть вопросы. Возможно ли абсолютное воплощение Идеала в отдельном человеке? Не добавляет ли

нечто поэтический азарт, не прибегает ли художник к идеализации натуры? Отдельное лирическое стихотворение по определению не может дать исчерпывающей картины мира и человеческой личности. Это моментальный снимок под избранным углом зрения. Человеку не дано соответствовать идеалу всегда и во всем, человеческая натура противоречива. Достигнуть абсолютного совершенства — для этого надо стать Богочеловеком. Портрет не тождествен образу; образ на порядок ближе к идеалу, чем предмет. Между предметом и образом не зеркало (или уж особенное, «это» зеркало), процесс превращения предмета в образ — не отражение, а отображение, преобразование, в частном случае идеализация. Несовпадения между предметом и образом неизбежны, и пафос разоблачения излишен. Именно художник выступает на первый план, и нам предоставляется возможность оценить его благородство, его щедрость души.

Пушкин не лукавит в сонете; думаю, что он и не подтягивает себя к преувеличению. Сонет характеризует его самого: поэтом пережита святая минута потрясенного умиления красотой. Будут другие минуты, другие состояния? Предмет его любви обнаружит другие качества, включая неидеальные? Это неизбежно, потому что жизнь пестра и динамична. О другом будут сказаны другие слова, в свой срок, но была и эта святая минута молитвенного преклонения, и стихами она закреплена навечно.

Пушкин пишет стихи с новым акцентом: «о ней», вместо «к ней». В стихотворении «Поедем, я готов; куда бы вы, друзья...», опубликованном Пушкиным с датой «23 декабря 1829», поэт выражает готовность сопровождать друзей куда угодно (далее перечисляются варианты — Китай, Париж, Венеция). Высказана и мотивировка такой решимости: «Куда б ни вздумали, готов за вами я / Повсюду следовать, надменной убегая...» В стихах не просто поэтический мотив: он отражает реалии пушкинской жизни. В концовке мысль, не дожидаясь события, уже угадывает бесполезность гнущего душу порыва.

Приходится констатировать, что начальный этап сближения будущих супругов оказывается конфликтным, с малыми надеждами на его благополучное разрешение. Отсюда и простейшая реакция — желание бежать куда попало,

лишь бы подальше. Но от себя не убежишь. Наверное, все-таки можно уловить и оттенок упрека «надменной» за излишнюю гордость, но поэт многолетним опытом подготовлен к мужественному решению: полноту ответственности нужно брать на себя, к тому же в осложнении отношений с невестой его вина преимущественна. Подтверждается истина, что человек за все полученное в жизни должен платить: вот и предъявлен себе же счет за былые удовольствия.

Вполне завершенное стихотворение 1830 года «Когда в объятия мои...» тем не менее не напечатано Пушкиным. Содержательно стихотворение четко распадается на две части. Первая воспроизводит ситуацию переживания: невеста холодно встречает ласки жениха. Вторая часть — это собственно переживания поэта:

Кляню коварные старанья
Преступной юности моей
И встреч условных ожиданья
В садах, в безмолвии ночей.
Кляню речей любовный шепот,
Стихов таинственный напев
И ласки легковерных дев,
И слезы их, и поздний ропот.

Раздражение поэта столь велико, что на какой-то момент он теряет присущее ему великодушие: первые проклятия идут в свой адрес, но вторые достаются и «легковерным девам».

На фоне стихов к другим женщинам «гончаровский» цикл нельзя не признать относительно бедным; к тому же здесь опосредованное изображение преобладает над прямым. Что же тому причиной? Примем во внимание конфликтные элементы в складывающихся отношениях. Но более всего, вероятно, дело в своеобразии психологии пушкинского творчества. Выделим такое признание: «речи нежные любви / Тебе с восторгом расточаю...» («Когда в объятия мои...»). Поверим поэту: речи любви расточались, да не все — стихами, не все слова записаны. И тут подчеркнем: пушкинские письма к невесте и жене не уступают в своем значении художественным произведениям; их можно рассматривать как своеобразный роман в письмах.

Сейчас нет возможности показать весь сложный, противоречивый, но и неуклонный путь. Пушкин определил: «...покорный общему закону / Переменился я». Хочу подтвердить это, обратившись к поздней любовной лирике.

1831 год, когда 18 февраля состоялось венчание Пушкина с Натальей Николаевной Гончаровой, образует первый пробел в любовной лирике поэта (и в целом лирика этого года самая малочисленная в его творческом наследии): житейские заботы потеснили поэтическое вдохновение. Жене Пушкин стихов не пишет. «Личные» стихи его носят исключительно альбомный характер (за одним исключением они при жизни поэта не были напечатаны). Стихи и по содержанию вполне однотипны: любование красотой, довольно отстраненное, беспретенциозное.

Единственное напечатанное стихотворение из этой группы — «Красавица»; оно, как и другие, восходит к альбомной записи (авторская помета — «в альбом г****»); вписано в альбом Е. М. Завадской, жены знакомого Пушкина), но перерастает в мадригал. Содержание его — преклонение перед красотой. Героиня не имеет себе равных: «Ей нет соперниц, нет подруг...» Такая красота никого не может оставить равнодушным:

Куда бы ты ни поспешал,
Хоть на любовное свиданье,
Какое б в сердце ни питал
Ты сокровенное мечтанье, —
Но встретясь с ней, смущенный, ты
Вдруг остановишься неволью,
Благоговей богомольно
Перед святыней красоты.

Мадригал целомудрен, поскольку передает «невольное», «богомольное» благоговение, причем даже не лично перед героиней, а обобщенно — «перед святыней красоты». Но все-таки закрадывается смущение, отчего это поэт, женатый на первой красавице, расточает столь возвышенные похвалы по чужому адресу. А поэт сам предчувствовал вероятность подобного упрека и пошел ему навстречу, не только поясняя, но и оправдывая занимаемую позицию.

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;

Спокойствие мое я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться;
Нет, полно мне любить; но почему ж порой
Не погружуся я в минутное мечтанье,
Когда нечаянно пройдет передо мной
Младое, чистое, небесное созданье,
Пройдет и скроется?.. Ужель не можно мне,
Любуясь девою в печальном сладострастье,
Глазами следовать за ней и в тишине
Благословлять ее на радость и на счастье,
И сердцем ей желать все блага жизни сей,
Веселый мир души, беспечные досуги,
Всё — даже счастье того, кто избран ей,
Кто милой деве даст название супруги.

К ***.

Градус посланий, будем говорить, адресованных «на сторону», достигает предела в неожиданном и загадочном стихотворении, в рукописи имеющем авторскую помету: «1833, дорога, сентябрь».

Когда б не смутное влеченье
Чего-то жаждущей души,
Я здесь остался б — наслажденье
Вкушать в неведомой тиши:
Забыл бы всех желаний трепет,
Мечтою б целый мир назвал –
И всё бы слушал этот лепет,
Всё б эти ножки целовал...

Мне не известно, с какими обстоятельствами связаны эти стихи. Остается брать как факт само поэтическое переживание. Как не отметить парадокс переименования: поэт готов назвать мечтою «целый мир», а реальным — не что иное, как именно мечты. Эти мечты заведомо несбыточные (и откуда они взялись такие?); они и оправданны лишь тем, что несбыточны. Стихи показательны как демонстрация, что грешная поэтическая фантазия Пушкина хотя бы единично далеко вышла за рамки дозируемого своеволия.

Зато программа послания «К ***» («Нет, нет, не должен я...») в полную меру подтверждает характерное пушкинское великодушие. На всем пространстве стихотворения поэт настойчиво делает нажим на том, что его любование

обаянием девы совершенно бескорыстно, непритязательно. Пушкин не избегает слова «сладострастье», не считая его зазорным. Поэт поднимается на принципиально важную ступень, отвергая сладострастие-действие, но он не торопится делать следующий шаг и не считает грехом сладострастие мечты, умозрения.

О чем это говорит? Не более, как о том, что путь самосовершенствования труден. Приняв решение переменить образ жизни, Пушкин исполняет его решительно и твердо. И все-таки человек не может моментально переродиться. Мы имеем дело с процессом — мучительным, длительным, противоречивым. «Постсвадебные» стихи к другим женщинам подобны откатной волне. Но компромисс — это не полное, а лишь частичное отступление от максимализма. Опять же, это состояние неустойчивое, временное, неизбежна новая подвижка.

Лирика Пушкина в последние три года его жизни количественно, в сравнении с предыдущим трехлетием, возрастает. За три года создано 67 стихотворений и набросков (в 1831–1833 годах 40 стихотворений и набросков). Но очень мало лирических произведений публикуется поэтом — всего лишь 23; из них подавляющее большинство (16) составило единый цикл — «Песни западных славян». Конечно, здесь можно держать в уме поправку, что не все предназначенные для печати стихи Пушкин *успел* опубликовать.

Лирический фланг творчества Пушкина, как правило — активный, все-таки слабеет. В чем тут дело? «Лета к суровой прозе клонят»? Отдадим должное этому обстоятельству, но не будем преувеличивать его значения. Самое главное — происходит внутренняя перестройка лирического творчества, и пробы на ощупь вынуждают замедление.

Перед поэтом вставала задача самоопределения за чертой «полудня» жизни. Потребовалось внести уточнения в когда-то активно разрабатываемый мотив цикличности жизни. Тогда «среднее» звено подразумевалось, но и опускалось как неинтересное; проблема решалась как антитеза юность / старость. Теперь это среднее звено стало отнюдь не умозрительным. Но любопытно: Пушкин не спешит определять круг ценностей нового возраста.

«Любовный цикл» последнего трехлетия может быть выделен очень условно. В сущности, это разновидности фило-

софских медитаций, где опорой взяты любовные отношения. Характерная черта большинства стихотворений — уведение в подтекст личного присутствия. Продолжается эпизодия лирики: поэт реагирует на поток жизни. Пушкин в расцвете сил: он лишь перешагнул рубеж «полудня» жизни. Вместе с тем он со своими литературными героями уже прожил десятки человеческих жизней, он мудр. Разнообразный человеческий опыт ему интересен. В интересе к «чужому» опыту нет страсти коллекционера: отбирается то, в чем просматривается и личный интерес. Личное облачается в «чужую» одежду, и тут двухсторонний процесс: с одной стороны, поэт становится сдержаннее в высказывании своего интимного, но, с другой, он мудро замечает, что человеческие представления о собственной исключительности сильно преувеличены и в широком человеческом опыте совсем нетрудно разглядеть сходное (правда, для этого обязательно свой опыт, своя мудрость).

В сфере лирики любви произошли чрезвычайно броские перемены. Решение изменить образ жизни Пушкин принял твердо и сразу. Пушкин встает на дорогу Державина, для которого его музой была жена (по воспеванию культа семьи Державину нет равных). Большая разница: для Державина подобный путь органичен, безальтернативен, для Пушкина — выбранный после многих лет контрастного образа жизни. Начало происходящего мы и наблюдаем. Этот путь пресекается так рано, и кощунственно гадать, что могло быть дальше.

Есть еще существенное отличие Пушкина от Державина. Пушкин мало стихов посвятил жене (в рамках периода — и то в какой-то степени — лишь одно: «Пора, мой друг, пора!..»); правда, жене пишется проза — в письмах.

Еще одно, тоже очень существенное. Державин мечтал о гармонии семейных отношений — и достигал ее. Пушкин мечтал о гармонии, но он вынужден был жить в вихре света, где завистники и недоброжелатели преуспели, чтобы вместо гармонии в семье Пушкина нарастали конфликтные отношения.

Если действительно происходит переориентация интересов поэта на интересы семейной жизни, почему это не получило закрепления в стихах? Вероятно, потому, что лира поэта — это не механическое зеркало, безразлично от-

ражающее все, что попадает в зону его досягаемости. Лира поэта — это магический кристалл, избирательный и прихотливый.

Есть и еще существенная причина. Ценности семейной жизни отнюдь не изначально утвердились в сознании Пушкина. Напротив, был длительный период, когда эти ценности решительно отвергались, а заменялись иными, пусть и относительными. Когда пришла пора выбора нового образа жизни, прежнее наследие оказалось тяжким грузом, серьезно омрачавшим новую жизнь, что отвлекало внимание поэта. Само утверждение новых ценностей на фоне «грешной» репутации поэта делало бы их в какой-то степени нарочитыми. Новые ценности еще предстояло утвердить в жизни, а складывалась семейная жизнь Пушкина не просто, с преодолением конфликтных отношений.

Еще одно соображение. В сознании Пушкина семейные отношения четко определяются как «проторенные пути». Когда поэт писал многочисленные любовные послания, он пытался высказать индивидуальное чувство (потому таких посланий и много: они не повторяют друг друга). В стихах о любви последнего трехлетия решительно преобладает обобщенность, наблюдается эпизация лирики. Но это и ответ на наш вопрос! Любовь как предмет внимания отнюдь не меркнет в сознании Пушкина, но в арсенале художника есть и непосредственно эпические средства воплощения темы. Объективированные герои эпических произведений отлично соответствуют обобщенному разрешению этических проблем. Тема любви активно разрабатывается вне пределов лирики.

Но и в лирике поиск не остановим! В лицейские годы любовная лирика юного поэта за отсутствием (или незначительностью) личного опыта воспроизводит преимущественно абстрактные образы. Далее любовная лирика становится страницами дневника сердца. В последние годы любовная лирика приобретает философский характер.

Своеобразный венец лирики последнего трехлетия — антологическое стихотворение:

Юношу, горько **р**ыдая, **р**евнивая дева **б**ранила;
К ней на плечо **п**реклонен, юноша **в**друг задремал.
Дева тотчас **у**молкла, сон его **л**егкий **л**елея,
И **у**лыбалась ему, тихие **с**лезы **л**ия.

Потрясающее стихотворение! В четыре строки уместился глубочайший психологический этюд. Героиня его представлена поэтической формулой «ревнивая дева». Оставлена в тайне причина ее негодования, а ведь возможны резко различающиеся варианты: ее ревность обоснованная? необоснованная? неадекватная? Перед нами характерная пушкинская открытая ситуация, когда обязательно надо держать в уме эту многозначно-сложную коллизию, но не требуется делать неприменный выбор. Предполагаемая многовариантность обостряет ситуацию, и в том ее смысл. Выбор же варианта теряет значение, потому что итоговое действие героини универсально, обобщенно, оно поглощает все варианты.

Ревность — чувство злое. Дева стихотворения, пусть даже непроизвольно, сумела подняться над ним.

Стихотворение динамично. «Бранила» — выговаривала свое чувство словами, злыми словами. Нам остается неизвестно, виновен ли юноша, в какой степени виновен. Его реакция потрясающая, потому что неожиданна: он «вдруг задремал». Но как раз этого (пассивного) жеста достаточно, чтобы усмирить поднимавшуюся бурю. Вот таинство любви. Здесь многое может быть понято и высказано словом. Но слову находится замена. Неизреченное чувство бывает эффективнее осознанного и высказанного.

Адекватна смыслу стихотворения его музыкальная оркестровка. В этом переходе с гулко-го, раскатистого «р» на тихое, мягкое «л» — полное соответствие эмоциональному движению стихотворения.

Настроение стихотворения остается сложным. Дева горько рыдала — она продолжает лить слезы, но теперь они тихие и через — опять-таки непроизвольную — улыбку. Там, где хотя бы в намеке драма, Пушкин серьезен. Но, как в «Повестях Белкина», поэт верит в возможность счастливого исхода. Здесь он показывает, что в основе отношений молодых людей — подлинное чувство, а если есть оно — оно само себя лечит.

Зачем Пушкину понадобилось очередное антологическое стихотворение? Вроде бы оно страшно далеко от его жизни... Но так ли уж далеко?

Выражение «ревнивая дева» не воспринимается чем-то исключительным на фоне пушкинских писем к жене. Я во-

все не имею в виду, что стихи надо рассматривать как некую обобщенную басню с личным протосюжетом. Разумеется, дева и юноша стихотворения должны оставаться анонимными, имена собственные им противопоказаны. Но на обобщенном эпизоде поэт затрагивает проблему, которая лично его чувствительно задает. Он показывает идеальное решение проблемы: конечно же, не в поученье для Наташи Николаевны (тут проблема разрешается по чувству, а чувству научить нельзя). А Пушкину-поэту все ведомо и все интересно, и он показывает красивую развязку того, что в жизни встречается часто и бывает не очень-то красивым и безобидным.

Поставим в связь со сказанным еще одно стихотворение.

Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью
Алкиду передан. Алкид его приял.
В божественной крови яд быстрый побежал.
Се — ярый мученик, в ночи скитаясь, воеет;
Стопами тяжкими вершину Эты роет;
Гнет, ломит древесю; исторженные пни
Высоко громоздит; его рукой они
В костер навалены; он их зажег; он всходит;
Недвижим на костре он в небо взор возводит;
Под мышцей палица; в ногах немейский лев
Разостлан. Дунул ветер; поднялся свист и рев:
Трещя горит костер; и вскоре пламя, воя,
Уносит к небесам бессмертный дух героя.

Из А. Шенье.

Стихотворение не оригинальное, а переводное, что прямо объявляется заглавием. Но импульс к занятию переводом дают личные ассоциации. У стихотворения необычная творческая история. Пушкин обратился к переводу в 1825 году, но работа «не пошла» и была оставлена. И вот спустя десять лет (!) поэт вернулся к оставленному замыслу. Не потому ли, что актуализировались личные ассоциации?

Мне довелось на одном из пушкинских мероприятий в Твери слышать выступление поэта Михаила Поздняева, основу которого и составлял анализ данного стихотворения. Высказывалось предположение, что — в плане личных ассоциаций — в качестве ненавистного, отравляющего

жизнь одевания воспринимался камер-юнкерский мундир. Горькое пророчество, что единственная возможность избавиться от него — смерть.

Воспринимаю эту версию убедительной. Видеть не только текст, но и подтекст полезно. Однако не будем уходить и от текста, а он — заимствованный у любимого поэта. Одно это позволяет видеть не только конкретику, но и обобщенность, некий общий сюжет, а не только намек на свои личные обстоятельства (о которых Шенье было не ведомо). Здесь выделим фразу «ревнивая любовь», тем более важную, что на такой любви сумел сыграть враг. Фраза скользнула мельком, но именно в ней — пружина трагедии. И вдруг увидим, что среди весьма небольшой горстки поздних стихов о любви тема ревности встречается дважды, она острее, чем иные оттенки чувства. «Ревнивая дева» из антологического стихотворения сумела переломить свое настроение, торжествует любовь. Новая героиня (из любви!) послужила игрушкой в руках злобного врага. Герой мог быть осторожен в обращении с врагом; он беззащитен в отношении с близким человеком. У героини нет заведомо злых намерений, но она в опьянении ревности, и на этом создается возможность сыграть. В разные направления расходятся ревность преодоленная и непреодолимая, соответственно с контрастными последствиями. Пожалуй, единственное, что успел поэт четко зафиксировать на последних страницах лирики любви, это знак: «Осторожно, ревность!»

Y.M. Nikishov

«Obedient to the common law, I have changed»

Pushkin compared stages of a man's life to the parts of the daily cycle: «morning» (18 years), «noon» (30), «evening» (50). As for «noon» he saw in it the line when men usually marry. So he did himself. The article discusses the changes in his love lyrics of at this stage.

Keywords: Pushkin, stages of life, lyrics, love, family.

ОБ АВТОРЕ:

НИКИШОВ Юрий Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

О.С. Карандашова

***На полудороге к ясности и покою:
зрелость в поэзии В.А. Жуковского***

В статье рассматривается смысловое наполнение, содержание, значение, место зрелости как определенного этапа в жизни человека в поэзии В. А. Жуковского; исследуются представления поэта, нашедшие выражение в его лирике, об общих закономерностях развития жизни, характерных для всех людей. При этом материалом для исследования служит не все творчество Жуковского, а исключительно его стихотворения.

Ключевые слова: поэзия В. А. Жуковского, романтизм, хронотоп, зрелость.

В поэзии Жуковского человек вписан в мир природы, вселенной как ее органичная часть, подчиненная общим законам развития. Эта мысль неоднократно подчеркивается поэтом. Например, в таких стихотворениях, как «Добродетель», «Стихи на новый, 1800 год», «Человек» и др. Жизнь человека подчинена жизни природы и ею обусловлена. Особенно показательным в этом отношении стихотворение «Тленность». Оно построено как разговор деда с внуком. Внук не верит, что их уютный домик когда-нибудь придет в запустение и развалится, как старый замок, мимо развалин которого они с дедом сейчас проезжают. Дед же говорит внуку:

Как может быть?.. Ах! друг мой, это будет.
Всему черед: за молодостью вслед
Тащится старость: все идет к концу
И ни на миг не постоит. Ты слышишь:
Без умолку шумит вода; ты видишь:
На небесах сияют звезды; можно
Подумать, что они ни с места... нет!
Все движется, приходит и уходит.
Дивись, как хочешь, друг, а это так.
Ты молод; я был также молод прежде,
Теперь уж все иное... старость, старость!
И что ж? Куда бы я ни шел — на пашню,
В деревню, в Базель — все иду к кладбищу!

Я не тужу... и ты, как я, созреешь.
Тогда посмотришь, где я?.. Нет меня!
Уж вокруг моей могилы бродят козы;
А домик, между тем, дряхлей, дряхлей;
И дождь его сечет, и зной палит,
И тихомолком червь буравит стены,
И в кровлю течь, и в щели свищет ветер...
А там и ты закрыл глаза; детей
Сменили внуки; то чини, другое;
А там и нечего чинить... все сгнило!
А поглядишь: лет тысяча прошло —
Деревня вся в могиле; где стояла
Когда-то церковь, там соха гуляет¹.

Совершенно очевидно, что человек здесь природоморфен, подчинен общим законам мироздания: «Всё движется, приходит и уходит»... Но особенно интересна строка, характеризующая жизнь человека: «За молодостью вслед тащится старость»... А где же зрелость? Неужели для Жуковского зрелость не актуальна?

В скобках заметим, что для многих русских поэтов-романтиков зрелость жизни, действительно была не актуальна. В поэзии русского романтизма пристальному вниманию подвергалась юность (или молодость) с ее надеждами, бунтарством, стремлением к творчеству и переустройству мира, организации его по другим, гармоничным законам. И старость как время не оправдавшихся ожиданий, время разочарований, когда герой чувствует себя обманутым жизнью. По аналогии можно говорить о двух этапах развития и самого романтизма: раннем (оптимистическом) и позднем (периоде разочарований).

Но у Жуковского не так. Конкретно в стихотворении «Тленность» речь идет не о возрастных категориях человека, а о бренности жизни, о ее скоротечности и о том, что все на земле проходит и даже сама жизнь на земле когда-то прекратится: «Придет пора — сторит и свет». Ну и, кроме того, именно молодость и старость здесь ведут диалог в

¹ Жуковский В. А. Собр. Соч.: В 4 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959—1960. Т. 1. С. 282. В дальнейшем стихотворения В. А. Жуковского цитируются по данному изданию с указанием номера тома и страницы в скобках в тексте.

лице внука и деда. Про отца здесь говорится, но именно в контексте общих законов жизни, что каждый «в свой час умрет», «а там и ты закрыл глаза; детей сменили внуки». И в этом нет трагичности именно в силу понимания и приятия происходящего как общих законов жизни.

Общность законов жизни сказывается, в частности, в установлении общего для всех рубежа жизни, ее середины — зрелости. Так, в стихотворении «К А. Н. Арбениной», написанном Жуковским в 1812 г., накануне тридцатилетия, она отмечается как определенный возрастной рубеж, полжизни, и даётся его характеристика:

Что вижу пред собой?
Здесь мирный труд, свобода с тишиной,
Посредственность, и круг друзей священный,
И муза, вождь судьбы моей смиренной! (I, 137).

И далее в этом же стихотворении:

Полжизни я истратил в тишине;
Застенчивость, умеренность желаний,
Привычка жить всегда с одним собой,
Доверчивость с беспечной простотой –
Вот все, мой друг; увы, запас убогий!
Пойду ли с ним той страшною дорогой,
Где гибелью грозит нам каждый шаг?
Кто чужд себе, себе тот первый враг!
Не за *своим* он счастьем помчится,
Но с *собственным* безумно разлучится (I, 138).

Зрелость дает человеку свободу с тишиной, мирный труд, сложившийся круг друзей, умеренность желаний, простоту жизни и понимание, кто ты есть, что тебе надо, осознание, в чём именно *твое* предназначение и именно *твое* счастье. А соответственно отказ от погони за эфемерными мечтами и чужими, шаблонными представлениями о счастье:

Но мне твердит мой ум неослепленный:
Не зная звезд, берегов не покидай!
И с сильным вслед, бессильный, не дерзай!
Им круг большой, ты действуй в малом круге!
Орел летит отважно в горный край!
Пчела свой мед на скромном копит луге!
И, не входя с моей судьбою в спор,

Без ропота иду вослед за нею!
Что отняла, о том не сожалею!
Чужим добром не обольщаю взор (I, 138).

В стихотворении «Старцу Эверсу» (1815 г.) зрелость, следующая за молодостью, также обозначается как полжизни, ее середина. При этом молодость характеризуется следующим образом:

Вступая в круг счастливых молодых,
Я мыслил там — на миг товарищ их —
С веселыми весельем поделиться
И юношей блаженством насладиться (I, 255).

Зрелость же даёт мудрость восприятия жизни:

Не унывать, хотя и счастья нет;
Ждать в тишине и помнить провиденье;
Прекрасному — *текущее мгновенье*;
Грядущее — беспечно небесам;
Что мрачно *здесь*, то будет ясно *там!*
Земная жизнь, как странница крылата,
С печалью от гроба улетит;
Что было *здесь* для доброго утра,
То жизнь ему другая возвратит! (I, 256).

Отметим, что в этом стихотворении изображены 3 фазы жизни человека: молодость лирического героя, которая уже прошла, но осталась в воспоминаниях, нынешняя зрелость и на примере жизни старца Эверса, наставника и друга лирического героя, дается характеристика старости. При этом этапы жизни изображаются в традиционных природо-доморфных образах утра, дня и вечера жизни:

Я зрел вчера: сходя на край небес,
Как божество, нас солнце покидало;
Свершив свой день, прощальный луч бросало
Оно с высот на холм, и дол, и лес,
И, тихий блеск оставя на закате,
От нас к другим скатилось небесам...
О! сколько мне красот явилось там!
Я вспомянул о небом данном брате;
О *дне* его, о ясной тишине
И сладостном на *вечере* сиянье:
Я вспомянул о нежном завещанье,
Оставленном в названье брата мне, —
И мужество мне в душу пробежало!.. (I, 256).

Позволю себе еще раз выделить некоторые строки из этой цитаты: «О дне его, о ясной тишине и сладостном на вечере сиянье...».

Заметим, что в стихотворении «Мечты» (1812 г.), Жуковский также пользуется природоморфными образами, но не суточного, а годового цикла, уподобляя фазы жизни человека разным временам года, сравнивая жизнь с дорогой, быстро несущейся колесницей. Зрелость опять именуется половиной жизненного пути:

Но, ах!.. еще с полудороги,
Наскучив резвою игрой,
Вожди отстали быстроноги...
За роем вслед умчался рой.
Украдкой Счастье сокрылось;
Изменой Знание ушло;
Сомненья тучей обложилось
Священной Истины чело.
Я зрел, как дерзкою рукою
Презренный славу похищал;
И быстро с быстрою весною
Прелестный цвет Любви увял.
И все пустынно, тихо стало
Окрест меня и предо мной!
Едва Надежды лишь сияло
Светило над моей тропой.
Но кто ж из сей толпы крылатой
Один с любовью мне вослед,
Мой до могилы провожатый,
Участник радостей и бед?..
Ты, уз житейских облегчитель,
В душевном мраке милый свет,
Ты, Дружба, сердца исцелитель,
Мой добрый гений с юных лет.
И ты, товарищ мой любимый,
Души хранитель, как она,
Друг верный, Труд неутомимый,
Кому святая власть дана:
Всегда творить не разрушая,
Мирить печального с судьбой
И, силу в сердце водворяя,
Беречь в нем ясность и покой (I, 148).

И вновь, очевидно, как и в предыдущих стихотворениях, о которых шла речь выше, зрелость жизни характеризуется утратой иллюзий на счастье, любовь и т. п. заблуждения юности, но остаются дружба, труд, смирение с судьбой, ясность и покой.

В послании «Тургеневу, в ответ на его письмо» (1813 г.) зрелость жизни также названа полудорогой:

Задумчиво глядим с полудороги
На спутников, оставших назади (I, 178).

Причем в прошлом остаются Фантазия с мечтами, а им на смену приходит Опыт, который накидывает покрывало на нашу даль — и там один лишь мрак!» (I, 178):

Вся жизни даль являлась пред тобой;
И ты, восторг предчувствием считая,
В событие надежду обращал.
Природа та ж... но где очарованье?
Ах! с нами, друг, и прежний мир пропал;
Пред опытом умолкло упование;
Что в оны дни будило радость в нас,
То в нас теперь унылость пробуждает;
Во всем, во всем прискорбный слышен глас,
Что ничего нам жизнь не обещает.
И мы еще, мой друг, во цвете лет.
О, беден, кто себя переживет! (I, 178–179).

В лирике В. А. Жуковского удивительным образом сочетаются циклический и линейный хронотоп: жизнь человека изображается одновременно и в виде дороги, пути из точки А в точку Б; и в виде циклической повторяемости, в образах суточного или годового цикла. При этом переходя из одного периода своей жизни в другой, человек как бы умирает, он перерождается до такой степени, что сам себя не узнает; прежний юный «Я» кажется ему странным, почти посторонним. Одновременно с человеком как бы умирает и перерождается мир: «Природа та ж... но где очарованье? Ах! с нами, друг, и прежний мир пропал»; «О, беден, кто себя переживет!». Не случайно, что большинство стихотворений Жуковского такого рода навеяны смертью конкретного, близкого ему человека. Однако, посвящая стихотворение реальному адресату с его конкретной судьбой, поэт размышляет об общих, присущих всем человеческим

судьбам закономерностях. И размышления эти, с одной стороны, в духе общего мировоззренческого и художественного направления развития литературы, а с другой — вполне оригинальные, самобытные, неповторимо жуковские!

O. S. Karandashova

Half way to clarity and peace:

maturity in the poetry Of V. A. Zhukovsky

The article considers the semantic content, meaning, place of maturity as a certain stage in a person's life in the poetry of V.A. Zhukovsky; The author explores the poet's ideas, expressed in his lyrics, about the general laws of life development that are characteristic of all people. Moreover, the material for the study is not all of Zhukovsky's work, but only his poem.

Keywords: poetry of V. A. Zhukovsky, romanticism, chronotope, maturity.

ОБ АВТОРЕ:

КАРАНДАШОВА Ольга Святославовна — кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета (ТвГУ).

Н.Е. Никонова

***Зрелость как сюжет житнетворчества
В.А. Жуковского¹***

В статье предпринята попытка специального исследования репрезентаций зрелости в наследии В.А. Жуковского, где находятся не менее двух десятков произведений, в которых фигурирует это понятие в педагогическом, имагологическом или биографическом дискурсе, при этом почти все стихотворения являются оригинальными, а в письмах это зрелость становится центральной темой. Устанавливается, что зрелость имеет сюжетообразующее значение в житнетворчестве поэта.

Ключевые слова: В.А. Жуковский, зрелость, сюжет, педагогика, Александр II, переписка.

Впервые в стихотворном наследии Жуковского такой прецедент встречается в «Гимне» 1808 г., переводе заключительной части «А Нупн» из дидактической описательной поэмы английского поэта Джеймса Томсона (Томпсона) (1700–1748) «The Seasons» («Времена года»). На момент создания этого произведения юному поэту исполнилось 24 года, он начал свою деятельность в качестве редактора «Вестника Европы». Вслед за Томсоном Жуковский использует образ зрелости, используя прямое значение слова (зрелость плода) для создания метафоры благой Божьей воли в начальных строках:

Гимн

О Боге нам гласит времен круговращенье,
О благодати Его — исполненный Им год.

...

Ты в лете, окружен и зноем и грозою.

*То мирный, благодатный, несешь нам зрелость в дар²,
То нам благоворишь, сокрытый туч громадой¹.*

¹ Исследование осуществлено при поддержке РФФИ, проект № 18-012-00113 «В.А. Жуковский в институциональной истории русской литературы».

² Здесь и далее выделение курсивом в текстах Жуковского принадлежит нам.

По верному замечанию А.С. Янушкевича, образ меланхолического певца, «беспечного друга полей», который «в задумчивом восторге слезы льет», и вся атмосфера его поэтической рефлексии придают переводу автопсихологический характер»². Начальное восхваление приносящего летом зрелость (метафора зрелости человека) благотворящего Бога в контексте финальных строк («Ах! скоро ль прилетит последний, скорбный час, // Конца и тишины желанный возвеститель?») служит усилению контраста, и дарованная зрелость выступает сомнительным благом, в котором не нуждается лирическое Я перевода Жуковского. Стоит отметить, что у Томсона упоминание о зрелости в связи с описанием лета отсутствует. В оригинале речь идет о «совершенстве», которое несет с собой солнце («Then Thy sun // Shoots full perfection through the swelling year»). Для сравнения: Н.М. Карамзин передает это довольно точно в своем переводе («От солнца твоего лиется совершенство // На полнящийся год»³). То есть «зрелость» в поэтическом лексиконе Жуковского передает семантику высшей поры, раскрывая метафору периодов человеческой жизни. Эта интерпретация зрелости будет и далее выражаться в произведениях поэта с нарастающим сюжетным потенциалом.

Спустя 5 лет после «Гимна» Жуковский, переживая крушение надежд на брак с возлюбленной М.А. Протасовой, написал еще один наполненный глубоким автопсихологизмом стихотворный текст под названием «К самому себе» (1813). Автобиографический исповедальный характер стихотворения, вероятно, послужил причиной нежелания Жуковского включать его в прижизненные собрания своих сочинений. Лирическое Я стихотворения во многом приближается к герою перевода из Томсона и выражает схожие мысли о преходящести земной жизни (условности

¹ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Языки русской культуры. Т. 1. Стихотворения 1797—1814 гг. 1999. С. 122 (комментарий А.С. Янушкевича). Здесь и далее стихотворения Жуковского цитируются по этому изданию с указанием тома и страниц в скобках.

² Там же. С. 522.

³ Карамзин Н.М. Полн. собр. стихотворений. Москва, Аугсбург: Im Werden Verlag, 2005. С. 19.

прошлого, настоящего и будущего) с помощью того же образного ряда, но уже с иной жизнестроительной сентенцией, восходящей скорее к гораццианской философии.

К самому себе (1813)

Ты унываешь о днях, невозвратно протекших,
Горестной мыслью, тоской безнадежной их призывая, —
Будь настоящее твой утешительный гений!
Веря ему, свой день проводи безмятежно!
Легким полетом несутся дни быстрые жизни!
Только успеем достигнуть до полныя зрелости мыслей,
Только увидим достойную цель пред очами —
Все уж для нас прошло, как мечта сновиденья,

...

Следуй же мудрым! всегда неизменный душою,
Что посылает судьба, принимай и не сетуй! Безумно
Скорбью бесплодной о благе навеки погибшем
То отвергать, что нам предлагает минута! (I; 292)

В том же контексте зрелость как сюжет возникает и в одном из самых ранних долбинских стихотворений Жуковского «Бесподобная записка к трем сестрицам в Москву» (1814), созданном менее чем через полгода. В нем также отразились настроения Жуковского тех дней, когда он окончательно утратил надежду на семейное счастье в браке, но утешал себя мыслью о будущей совместной жизни с семьями Протасовых-Воейковых в Дерпте. Близость основных мотивов записки к сквозным мыслям писем и дневников 1814–1815 гг. делает это стихотворение своеобразной декларацией нравственной философии и жизненной позиции Жуковского. Последние строки этого типичного образца домашней поэзии представляют обобщение на тему, не имеющую отношения к макаронической стилистике. Известная философия воспоминания оказывается в заключительных программных строках связанной со зрелостью. Автобиографический герой Жуковского призывает трех сестриц (личности которых до сих пор не удалось с точностью атрибутировать) «сквозь темное стекло // Смотреть на счастье земное», «*Сей день* покоем озлатить, // Красою мыслей и желаний // И прелестью полезных дел» (I; 334). В качестве обоснования для такого рода установки выступает понимание зыбкости «пленительных обещаний» юности. Зрелость, возникающая вновь в поэтиче-

ской метафоре плода, выступает при этом залогом преодоления преходящести бытия, поскольку она позволяет принять бренность земной жизни и обратиться к жизни непреходящей, продолжая ценить ее лучшие дары в виде воспоминаний.

Бесподобная записка к трем сестрицам в Москву

Чтоб на неведомый предел
Сокровище воспоминаний,
Прекрасной жизни зрелый плод
Нам вынести из жилища праха
И зреть открытый нам без страха
Страны обетованной вход (I; 334).

В унисон приведенным звучит и шуточный, на первый взгляд, дидактизм стихотворения «на случай» «Исповедь батистового платка» (1831), созданного В.А. Жуковским спустя более чем 15 лет, в котором картина мира лирического Я, говорящего от имени батистового платка, расширяется до универсальных масштабов. В натурфилософских и бытовых (галантно-ритуальных) метаморфозах (от зерна, брошенного в землю, до платка княжны Урусовой, разыгранного в лотерею) используются мотивы идиллии «Овсяный кисель».

Исповедь батистового платка (1831)

Я родился простым зерном;
Был заживо зарыт в могилу;
Но Бог весны своим лучом
Мне возвратил и жизнь и силу.

...

Но время юности прошло;
Созрел я — и пошла тревога!
Однако ж, на земле и зло —
Не зло, а только милость Бога (II; 273).

Таким образом, в поэзии Жуковского складывается устойчивый комплекс смыслов в отношении зрелости, который позволяет говорить об одноименном сюжете, то есть об образовании системного типа, раскрывающей характер автопсихологического рефлексирующего лирического Я. Соотношение юности, зрелости и старости, а также прошлого, настоящего и будущего в горизонте видения героя-субъекта образует семантическое поле координат, имею-

щее фундаментальное значение для понимания романтизма Жуковского. При этом выявляется и традиционная трехчастная структура сюжета, в которой зрелость занимает кульминационное положение, сравнимое по силе выражения с характерной развязкой, то есть жизнью «за гробом».

Периферийный комплекс значений, который зрелость как сюжет, имеет в стихотворных произведениях Жуковского, связан с идентичностью нации, с самопониманием русского этноса или, скорее, с ее конструированием. Залог зрелости и ее достижения получает свою дефиницию в патриотических текстах тех же лет, в которые созданы упомянутые автобиографические сочинения, содержащие размышления о зрелости. Так, в стихотворении «Русская слава» (1831), вкупе с зрелостью («твоя созрела слава») фигурируют «народ», «держава» и «Славян могучий род». Подобный ансамбль нельзя назвать совпадением или продуктом приобретенного Жуковским придворного статуса, поскольку появление этого стихотворения связано с вершинными происшествиями в жизни Империи, монаршей семьи и в жизни поэта — с холерным бунтом Сенной 1831 года и рождением вел. кн. Николая Николаевича.

Русская слава (1831)

Святая Русь, Славян могучий род,
Сколь велика, сильна твоя держава!
Каким путем пробился твой народ!
В каких боях твоя созрела слава! (III; 283)

В эпистолярной поэме и воспитателя царских фамилий интересующий нас сюжет в трех основных ипостасях: в отношении зрелости монарха (педагогическая вариация), в отношении собственной зрелости (автобиографическая вариация), зрелости народа/нации/государства.

Впервые рассуждения о зрелости возникают в эпистолярной Жуковского в 1810 году. В послании к лучшему другу Александру Ивановичу Тургеневу он рассуждает об известном проекте Уварова, связанном с открытием Азиатской академии наук. В это время Жуковскому, который занимает должность редактора «Вестника Европы», 27 полных лет от роду, Тургеневу — 26 лет. Как известно, Академия была не только научным или учебно-

образовательным проектом, но должна была положить начало развитию контактов России с Востоком, начиная от Грузии и заканчивая Китаем. Этот проект стал первой серьезной и самостоятельной работой Уварова, текст был написан на французском языке и издан отдельной брошюрой. Стоит отметить, что к этому моменту. В соответствии с уваровской концепцией хода мировой истории Россия в сравнении со зрелой, искушенной и даже «пресытившейся» в духовном смысле Европой должна была рассматриваться как находящаяся к началу XIX в. на стадии юности. Однако, незрелость России Уваров считает ее преимуществом по сравнению с пресытившимся Западом, на достижение которого русские могут и не оглядываться, наверстав пропущенные этапы развития, заняв особое, срединное место в евразийской семье.

В целом, высоко отзываясь о французском сочинении автора, Жуковский довольно критически высказывается о положении дел в русской словесности и гуманитарном образовании. Предложение Уварова он считает противоречащими патриотической идее. Германофил и «дядька чертей английских, французских и немецких», стоявший у истоков русского поэтического перевода довольно резко и нетипично для себя отзываясь о влиянии европейских веяний, которые, по его мнению, именно Уваров в своем «Проекте» перенимает неразумно. В то же время своими категорическими утверждениями он отказывает в жизнеспособности самой идее о необходимости активизации контактов Отечества с Востоком, то есть проект побуждает его к имагологическим размышлениям о России, Азии, Европе и Античности. Резюме этих рассуждений гласит: *«Мы хотим заводить Академию азиатскую, а наша русская академия еще в колыбели! Не значит ли это, что мы уверены в своей зрелости; а эта уверенность не есть ли губительное препятствие и самой возможности некогда сделаться зрелыми? Вот тебе мое мнение. Само по себе разумеется, что оно должно остаться между нами»* (XV; 116). При этом свое умозаключение Жуковский желает сохранить от широкой огласки, и более того, как редактор «Вестника Европы» он переводит брошюру Уварова с французского на русский и публикует в журнале. В сущности, концепции Жуковского и Уварова обнаруживают более общего, чем

противоречий: оба радеют за особый путь России, но если первый настаивает на преодолении незрелости за счет разумного ученичества у Запада, то второй радеет за евразийство как залог и достаточное обоснование исторической миссии Отечества.

В этом же письме к Тургеневу молодой поэт, не стесняясь в выборе выражений, высказывается о русской литературе и русских писателях, соотнося их с литературой английской. Собирая для отправки Тургеневу в Англию посылку с книгами своих русских современников, Жуковский скептически определяет их место: «Хороши будут Полевые и Булгарины в Англии. Литература наша воняет мертвечиною. Что-то такое состарившееся, не живши. Есть однако некоторые молодые, в которых что-то колышетя, похожее на жизнь. Но и в литературе у нас то же. что в службе государственной: *деятельность без зрелости или, лучше сказать, без дельности*» (XV; 117).

Таким образом, зрелость в видении Жуковского выступает конститутивной категорией в его концепции развития литературы, культуры и истории Российского Государства. Как того и хотел Жуковский, высказанное им довольно откровенно мнение о зрелости России, ее литературы и ее пути не было придано огласке и осталось частью диалога с лучшим другом. Интересно то, что в эпистолярном наследии позднего Жуковского, так же напряженно размышлявшего о судьбе Отечества, его словесности и русских в мировом масштабе, находится важное наблюдение, отчасти повторяющее суждение 1810 года, но по-иному определяющее залог зрелости народа как его самобытности. В письме к П.А. Плетневу 7 (19) марта 1848 г. из Франкфурта-на-Майне содержится его концепция самостояния, сформулированного для всего русского государства. В роли стержня зрелости России выступает самодержавие, которое следует оберегать и сохранять: «Пришла пора нам сделаться вполне самобытными и стоять неподвижно в своем центре. Этот центр для России есть *самодержавие*... в русском народе еще нет никаких идей, противоречащих самодержавию; *он на нем созрел и воспитан*»¹.

¹ Наше наследие. М., 2003. № 65. С. 80.

Связанные со зрелостью народа, государства, его монархов и ученых мужей рассуждения, выражающие империологическую и учительскую (педагогическую) концепцию Жуковского, звучат рефреном в его эпистолярной прозе, в основном, в связи с наставничеством наследника престола.

Как известно, в 1817 году Жуковский был призван ко двору и стал учителем русского языка для Александры Федоровны, а в 1826 году стал наставником наследника. Положение придворного поэта, приближенного к царской фамилии и многим монаршим дворам Европы, обязывало и к изменению набора адресатов, тем, языка, слога и риторики его эпистолярия. Тем не менее понимание зрелости как искомого уровня развития личности, государства и народа осталось в неизменным, обретая конкретного адресата. В его письмах к своему подопечному великому князю Александру Николаевичу, будущему русскому царю-освободителю складывается настоящая программа по достижению и воспитанию зрелости в слове, на деле и в душе. При этом учитель вполне объективно и с неподдельной открытостью пишет великому князю о том, насколько он преуспел на этом пути и о том, что еще ему предстоит наверстать. В целом, на протяжении 15 лет (с 1833 по 1848 гг.) можно наблюдать явно выраженную положительную динамику в оценке развитости монаршего воспитанника, которому наставник неустанно доносит мысль о высокой значимости ответственности перед народом, государством и Богом. Начинается диалог на эту тему в 1833 г., когда поэт пишет наследнику из Швейцарии по случаю наступления Нового года. Поздравление с праздником становится отправной точкой для сопоставления восприятия различных временных континнумов в юности, зрелом возрасте и в старости. Выбор в пользу прошлого, настоящего или будущего в горизонте собственного жизненного пути выступает при этом показателем зрелости личности, в целом, и личности монарха, в частности. Жуковский пишет: *«Для человека в зрелых летах (который должен уже не готовиться, не образоваться, а действовать) нет будущего, есть одно настоящее. А что такое настоящее? Быстро пролетающий миг. Оно приобретает бытие только в прошедшем, когда ознаменовано бывает каким-нибудь делом, каким-нибудь чувством или мыслью: дело есть па-*

мятник земной жизни, мысль и чувство есть сокровище души, принадлежащее ей на все бесконечное бытие ее»¹. Нужно учитывать, что Жуковскому на тот момент почти 50 лет, и этот пассаж, с одной стороны, есть изложение собственной, романтической по характеру, идеи о земном и неземном измерениях человеческого бытия; но, с другой стороны, он нужен, в первую очередь, для того чтобы выразить свое видение и поучение будущему наследнику (которому еще не исполнилось и 15 лет), уверение в необходимости взрослеть. Он располагает своего подопечного «на границе между ребячеством и юношеством», на границе «младенческой беспечности», определяя его жизнь как «веселое счастье в настоящем, без всякой заботы о прошедшем и будущем» и подчеркивая необходимость задуматься «о великом знаменовании этого будущего». На пути к искомой зрелости Жуковский указывает в качестве основных путеводных ориентиров на пути к будущему («чистота и высокость мыслей, знание долга, деятельность для блага, смирение перед Богом») и предостерегает от трех опасностей на этом пути («от невежества в своем деле и от излишней доверенности к самому себе»).

Этот философско-педагогический трактат о времени Жуковский продолжает в следующем послании к наследнику спустя всего 20 дней, в день своего 50-летнего юбилея. На этот раз он выражает свои соболезнования по поводу болезни и удаления от двора воспитателя К.К. Мердера. Это «несчастье», по мысли Жуковского, должно помочь будущему Александру II «обогащать душу», быть «менее беспечным», «более преданным самому себе», «за самого себя бодрствовать», иметь «бдительность за самим собою»: *«Если что-нибудь может ускорить зрелость Вашего характера, то именно это несчастье, слишком рано (и надеюсь не надолго) посланное Вам Богом... В этом-то и состоит теперь главная Ваша обязанность»*². Генерал Мердер не сумел оправиться от болезни сердце и скончался в следующем же году, так что великий князь,

¹ Сочинения В. Жуковского / Под ред. К.С. Сербиновича. Изд. 6-е. СПб., 1869. Т. 6. С. 389.

² Сочинения В.А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П.А. Ефремова. Изд. 7-е, исправ. и доп. СПб., 1878. Т. 6. С. 392—393.

действительно, остался без своего бессменного воспитателя и военного инструктора.

Показательна полемика Жуковского о зрелости и путях ее воспитания в монарших подопечных с Ф.П. Литке, назначенным в 1832 г. воспитателем и адъютантом великого князя Константина Николаевича, которому поэт, как известно, посвятил свой перевод «Одиссеи» (1848). Спустя почти 10 лет после указанных посланий к 14-летнему Александру Николаевичу поэт так пишет к Литке о своих опасениях относительно 15-летнего великого князя Константина, представляя, на этот раз, свое понимание незрелости: *«в письмах его есть какая-то незрелость, не соответствующая ни его теперешним летам, ни его теперешним знаниям: еще виден в нем большой недостаток этого внутреннего самобытного стремления, которое всему дает жизнь. Он знает, потому что его учат; он работает или, лучше сказать, принимает хорошо то, что ему дают, потому что имеет врожденное любопытство и живость ума; но в нем нет довольно любви, и то, что он приобретает, не становится еще собственностью души, а похоже на всякую другую материальную собственность, которую мы можем назвать своею потому только, что бережем ее в своем ларце за ключом»*¹. При этом Жуковский пеняет Литке на возможные причины отсутствия зрелости, подобающей для этого возраста. Таковыми могут выступать недостатки в стратегии воспитания, как-то: «односторонность», связанная с приоритетом упражнений «для тела и для ума», то есть с частыми морскими вояжами будущего адмирала, а также с «привычкой к военной покорности».

В то же время Жуковский не оставляет и назиданий на эту тему, обращенных к своему воспитаннику. Так, вновь к празднику Нового года 1843 г. поэт пишет к 24-летнему великому князю, ставшему мужем и отцом, из Германии, где поэт, также недавно обзаведшийся семьей, проведет без выезда на Родину остаток дней: *«теперь вы успели оглянуться вокруг себя, и опыт зрелой молодости, лучший из всех наставников, дополнил для вас наставления дней без-*

¹ Русский архив. 1887. № 6. С. 334—336.

заботного юношества»¹. Однако поэт не считает «опыт зрелой молодости», заключающийся, очевидно, в обретении личного семейного счастья, достаточным для обретения зрелости на новом этапе и снабжает свое поздравление очередным поучением о долге, воле, добре, власти, истине, царе и Отечестве: «Да поможет вам Бог воспользоваться как должно теперешним временем свободы и безответственности, дабы утвердить в ваших мыслях верные понятия о том, что составляет ваш долг вообще».

И хотя Жуковскому не суждено было заставить Александра II в качестве действующего монарха, наставник был уверен в том, что его ученик взойдет на российский престол и что его наставления адресованы будущему императору. Не в последнюю очередь его рассуждения о времени и зрелости сформировали личность и деятельность царя-освободителя. Совершенно по-иному Жуковский разъясняет необходимость трудиться на пути к обретению зрелости другому своему монаршему подопечному, великому князю Константину Николаевичу, младшему брату Александра. Послание Жуковского к 21-годовалому великому князю Константину Николаевичу, написанное менее чем за 4 года до кончины в связи с переводом «Одиссеи» раскрывает нам историю о счастливым образом неоправдавшихся опасений поэта-наставника относительно односторонности воспитательной методики Литке, сконцентрировавшегося не развитии способностей мальчика к военному делу. Вполне можно предположить, что дорожную его сердцу «Одиссею» он посвятил Константину не только потому, что предвидел его будущую карьеру адмирала. В контексте нашей темы это посвящение выглядит и как скрытая полемика заботливого наставника будущего монарха, желающего преподнести урок юному воспитаннику, который вот-вот достигнет зрелости. В ответ на одобрение Константином своего перевода он пишет с нескрываемой радостью от того, что обрел зрелого собеседника: «Письмо Ваше порадовало меня еще потому, что я [не получая так долго ваших писем] был приятно удивлен, нашед в этом последнем письме *зрелый, живой и правильный русский слог: это снова доказало мне*

¹ Сочинения В.А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П.А. Ефремова. Изд. 8-е, исправ. и доп. СПб., 1885. Т. 6. С. 451.

*истину того, что говорит Бюффон: le style c'est l'homme. Вы созрели, и с вами незаметно созрел и язык ваш*¹. Таким образом зрелость как сюжет обретает иные смысловые акценты в диалоге Жуковского-поэта с Константином Николаевичем, отличные от тех, что характерны для обращений Жуковского-наставника к наследнику престола.

Наконец, именно эти акценты, поставленные на вопросах о творчестве, поэтическом слоге и искусстве, в немигнущем соотношении с новыми жизненными обстоятельствами, организуют размышления Жуковского о зрелости в последнем из посвященных этому сюжету писем, обращенном к ближайшему другу и родственнице поэта А.П. Елагиной в декабре 1844 г. Рифма (точнее ее отсутствие) и жена, рифма-жена и жена-жизнь в аспекте собственной зрелости образуют предмет рефлексии автора: «Я теперь с рифмой простился. Рифма для старого, еще не состарившегося душой поэта, есть то же, что для старого мужа молодая жена (не такая, как моя для меня), но модница и вертушка. *Моя жена своею молодостью дает настоящую зрелость моей старости; это сосуд живой воды, из которого я пью отживая новую жизнь, дающую земной, прежней, уже испытанной жизни что-то свежее, новое, чистое и не пускающее в душу того увядания, которое по закону природы творится во всем внешнем, материальном. Жена — рифма не похожа на мою жену-жизнь.* Она модница, нарядница, прелестница, и мне, ее старому мужу — поэту, пришлось бы худо от ее причуд. Я сделался мирным поэтом рассказчиком, во многих отношениях то, что пишу теперь, гораздо лучше того, что писал прежде»². Так у позднего Жуковского зрелость как сюжет обретает новую образность, обращаясь в личное пространство семьянина и поэта, но сохраняя свое сущностное свойство, заключенное в кредо «Жизнь и Поэзия — одно». Венчает и одновременно завершает эту сюжетную линию сентенция из статьи романтика «Об изящном искусстве», входящей в большую группу произведений 1845—1850 гг. под заглавием «Раз-

¹ Там же. С. 370.

² Наше наследие. 2005. № 69. С. 86.

мышления и замечания», где он рассчитывал осветить четыре пункта: «Характер искусства. Труд поэтический. Искусство и ремесло. Гений и талант». В небольшой статье Жуковский ставит вопрос об идеальном в искусстве и обращается к идее Божественного происхождения искусства. Понимание этой идеи, по его мысли, является важнейшим показателем зрелости стихотворца, в данном случае зрелость является в каком-то смысле синонимом профессионализма: «В молодости, предпринимая труд поэтический, мы думаем о славе и верим славе. *В зрелые годы, более рассмотрев, что такое слава и поняв более жизнь, мы трудимся для прелести труда*; мысль об одобрении людей с нею соединяется, но это одобрение не есть уже цель. Подходя к концу своей дороги, мы более обращаемся вовнутрь себя и смотрим за границу жизни: сама жизнь становится уже нечто второстепенное, внешнее и нам мало принадлежащее» (XI(I); 464).

Таким образом, в поэзии В.А. Жуковского зрелость как сюжет представлена главным образом своей вариацией, связанной с достигнутой зрелостью — зрелостью человека (лирического Я) или зрелостью русского народа (славян, нации). Однако непременным атрибутом зрелости является божественное начало в его религиозно-христианском смысле. Такое прочтение сюжета, экстраполированного в сферу субъективно-личностного, биографического раскрывает специфику художественного метода поэта-романтика. Зрелость выступает синонимом осознания самоидентичности и самостояния. Онтологическое свойство этой категории в мировоззрении Жуковского подтверждается еще и тем, что образность, связанная с ней, появляется в оригинальных стихотворениях, а не в переводах (за исключением «Одиссеи») и в те периоды и моменты жизни поэта и его Отечества, которые были особенно тяжелыми, пороговыми. «Вождю победителей» (1812), «К самому себе» (1813), «Трем сестрам» (1813) исполнены различного по типу пафоса и посвящены никак не связанным образом, но все они содержат биографические мотивы и созданы по поводу того или иного события, пережитого поэтом в один из самых

трагических периодов своей судьбы. «Исповедь батистового платка» (1831) и «Русская слава» (1831) также написаны «на случай». В серьезности первого из них, связанного с потерей, можно усомниться, исключительность второго не вызывает сомнений (восстание и рождение великого князя), но сюжет о зрелости в обоих случаях имеет то же высокое, философское или романтическое звучание.

Более разнообразное воплощение и оформление зрелость как сюжет получает в отдельных письмах В.А. Жуковского 1810, 1833, 1843, 1845 годов, обращенных к самым близким и самым значимым из сотен его адресатов — великим князьям Александру Николаевичу и Константину Николаевичу, А.И. Тургеневу и А.П. Елагиной. В отличие от поэзии в этих посланиях романтика зрелость является не только переживанием настоящего, но и искомым состоянием, еще не вполне достигнутым, то есть сюжет связан с созревaniem, выражающим жизнестроительную концепцию философских взглядов автора. В эпистолярной прозе Жуковский неустанно пытается дать определение зрелости как понятию и качеству, отыскивая множество оригинальных синонимов и слагая ряд афористических выражений. Из них складывается полноценная семиосфера житнетворческого сюжета.

N. E. Nikonova

Maturity as the plot in V. A. Zhukovsky's life creation

Article attempts to specifically study the representations of maturity in the heritage of Vasily A. Zhukovsky. There are at least two dozen works, in which the concept appears in the pedagogical, imagological or biographical discourse. Almost all the poems are original, and in letters maturity becomes a central theme. It is established that maturity creates plots of the poet's works.

Keywords: V.A. Zhukovsky, maturity, plot, pedagogics, Alexander II, correspondence.

ОБ АВТОРЕ:

НИКОНОВА Наталья Егоровна — доктор филологических наук, доцент, зав. кафедрой романо-германской филологии филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета; e-mail: nikonat2002@yandex.ru.

С.А. Васильева

Путь к зрелости героинь И.А. Гончарова

В статье анализируется путь к зрелости Ольги Ильинской («Обломов») и Веры («Обрыв»); рассматриваются истории жизни героинь второго плана, не достигших зрелости.

Ключевые слова: И.А. Гончаров, «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», зрелость.

Все творчество Гончарова можно рассматривать как исследование законов развития человеческой личности, причем диапазон, интересующий автора, максимально широк — от рождения и первых лет жизни до старости и смерти. Писателя интересуют и этапы взросления, и пути духовного развития, и причины, сформировавшие те или иные жизненные принципы, и многое другое.

Процесс формирования, взросления героинь в романах И.А. Гончарова изображается достаточно подробно, как и становление героев. Наиболее детально движение к зрелости описывается на примере Ольги Ильинской («Обломов») и Веры («Обрыв»).

В начале романа Ольге Ильинской двадцать лет, однако для Штольца она «прелестный, подающий большие надежды ребенок»¹, «очаровательное дитя» (4, 187). Да и сама Ольга «чувствовала себя слишком ребенком перед ним», она не сразу решалась задать интересующий ее вопрос, «он был слишком далеко впереди ее, слишком выше ее, так что самолюбие ее иногда страдало от этой незрелости, от расстояния в их уме и летах» (4, 188). Ольга и в собственных глазах, и в глазах окружающих является ребенком, причем ощущает это именно как «незрелость», то есть видит перед собой путь к зрелости.

Начало взросления Ольги связано с любовью. В период знакомства с Обломовым Ольге 21 год (4, 242), однако для окружающих она двадцатилетняя, так, Обломов говорит:

¹ *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. С. 189. СПб.: Наука, 1998. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

«вам двадцать лет» (4, 244). Здесь сохраняется тенденция к округлению прожитых лет, стремление приурочить основные события жизни к круглым датам, наиболее ярко проявившаяся в романе «Обыкновенная история». Изменения происходят в тот момент, когда Ольга осознает, какое впечатление производит на Илью Ильича. Она поет перед Обломовым, вначале «детски спрашивая: “Довольно?”», но «иногда на свежем лице ее вдруг сверкала игра сердечных молний, вспыхивал луч такой зрелой страсти, как будто она сердцем переживала далекую будущую пору жизни» (4, 200). Все это предвестник ее взрослой жизни, «всё это симптомы тех страстей, которые должны, по-видимому, заиграть некогда в ее молодой душе, теперь еще подвластной только временным, летучим намекам и вспышкам спящих сил жизни» (4, 201).

Под влиянием чувства к Обломову Ольга менялась. Когда она убедилась в любви Ильи Ильича, тот пытался прочесть на ее лице ответы на свои многочисленные вопросы, но «он едва узнал ее. У ней другое лицо, даже другой голос.

Молодая, наивная, почти детская усмешка ни разу не показалась на губах, ни разу не взглянула она так широко, открыто глазами, когда в них выражался или вопрос, или недоумение, или простодушное любопытство, как будто ей уж не о чем спрашивать, нечего знать, нечему удивляться! <...> словом, он точно не видал ее с год, и она на год созрела» (4, 224). Именно любовь помогает взрослению Ольги: «Эти два часа и следующие три-четыре дня, много неделя, сделали на нее глубокое действие, двинули ее далеко вперед. Только женщины способны к такой быстроте расцветания сил, развития всех сторон души» (4, 225).

Гончаров подчеркивает, насколько по-разному происходит этот процесс у мужчин и женщин: «И где было понять ему, что с ней совершилось то, что совершается с женщиной в двадцать пять лет при помощи двадцати пяти профессоров, библиотек, после шатанья по свету, иногда даже с помощью некоторой утраты нравственного аромата души, свежести мысли и волос, то есть что она вступила в сферу сознания. Вступление это обошлось ей так дешево и легко» (4, 226).

Ольга вспоминала предсказания Штольца, который часто говорил ей, что она еще не начинала жить; теперь она

соглашалась с ним, «чутко вслушиваясь в небывалый трепет, зорко и робко вглядываясь в каждое новое проявление пробуждающейся новой силы» (4, 235). Разочарование в любви в еще большей степени меняют героиню. Штольц, увидевший Ольгу после ее разрыва с Обломовым, удивлен: «Как вы развились, Ольга Сергеевна, выросли, созрели, <...> я вас не узнаю! А всего год какой-нибудь не видались» (4, 398). Из ребенка в двадцать один год Ольга к двадцати двум годам превратилась в зрелую женщину. Анализируя изменения, происшедшие с ней, Штольц недоумевает: «Как она созрела, Боже мой! как развилась эта девочка! Кто же был ее учителем? Где она брала уроки жизни?» (4, 400).

Слово зрелость как оценка возраста Ольги появляется и в конце романа, но уже в другом контексте. Так Штольц пытается объяснить состояние, в котором оказалась жена после нескольких лет брака: «Может быть, это избыток во-ображения: ты слишком жива... а может быть, ты созрела <...> подошла к той поре, когда остановился рост жизни... когда загадок нет, она открылась вся...» На возражение Ольги, что на не состарилась, а еще молода и сильна, Штольц объясняет: «в старости силы падают и перестают бороться с жизнью. Нет, твоя грусть, томление — если это только то, что я думаю, — скорее признак силы... Поиски живого, раздраженного ума порываются иногда за житейские грани, не находят, конечно, ответов, и является грусть... временное недовольство жизнью... Это грусть души, вопрошающей жизнь о ее тайне...» (4, 459). Н.А. Добролюбов писал, что у Ольги «простота и ясность мышления заключает в себе задатки новой жизни, не той, в условиях которой выросло современное общество»¹. По мнению О.М. Чемены, попытка Штольца «увести тоску и недовольство жены в романтические дали не могут потушить тревоги трезвого ума Ольги и подавить в ней стремление вырваться из узкого круга семейных обязанностей»². Грусть Ольги Штольц объясняет, в соответствии с естественными законами развития человека, наступлением зрелости.

¹ Добролюбов Н.А. Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 1935. Т. 2. С. 34.

² Чемена О.М. Создание двух романов. М., 1966. С. 48.

Однако ответ может быть иным. В первом романе Гончарова Петр Иваныч Адуев применил к жене строгую методику. Лизавета Александровна, «женщина, созданная, по мысли художника, для любви и не узнавшая ее, а тем самым не изведавшая и жизни»¹, проживает свою, особенную историю. Не дав возможности душе Лизаветы Александровны пережить в юности сильное чувство, Петр Иванович нарушает ход «обыкновенной истории» ее жизни в самом начале. Штольцу тоже «долго приходилось <...> бороться с живостью ее (Ольги. — С.В.) природы, прерывать лихорадку молодости, укладывать порывы в определенные размеры, давать плавное течение жизни, и то на время: едва он закрывал доверчиво глаза, поднималась опять тревога, жизнь была ключом, слышался новый вопрос беспокойного ума, встревоженного сердца; там надо было успокоивать раздраженное воображение, унимать или будить самолюбие. Задумывалась она над явлением — он спешил вручить ей ключ к нему» (4, 450). Ольга, однажды ошибившись, самостоятельно дошла до понимания любви, пережив юношеские чувства и мечты; теперь же «настала и тишина, улеглись и порывы; кривизны жизни стали понятны, выносились терпеливо и бодро» (4, 451), но доля самостоятельности здесь была незначительна, Ольга именно «довоспиталась <...> до строгого понимания жизни» (4, 451) с помощью ключей, услужливо подаваемых ей Штольцем. Если естественный ход жизни Лизаветы Александровны был полностью нарушен, то «грусть» Ольги Ильинской могла объясняться частичным нарушением естественного хода жизни «обыкновенного» человека.

В романе «Обрыв» несколько иная ситуация. Бабушке около пятидесяти лет, но кажется, что «едва ли она знает ту жизнь, где игра страстей усложняет людские отношения в такую мелкую ткань и окрашивает в такие цвета, какие и не снятся никому в мирных деревенских затишьях. Она — девушка» (7, 589). Райский не может понять, «откуда бабушка, в его глазах старая девушка, могла почерпнуть силу, чтоб снести, не с девической твердостью, мужественно, не только самой — тяжесть “беды”, но успокоить и

¹ Недзвецкий В.А. И.А. Гончаров и русская философия любви // Русская литература. 1993. № 1. С. 53.

Веру» (7, 691). Для приобретения практической мудрости необходимы знание жизни, испытания, в которых закаляется характер. Татьяна Марковна, о чем не знает пока Райский, приобрела свою мудрость именно ценой страсти и нравственных испытаний. Позднее Райский признает: «Вы стоите на вершинах развития, умственного, нравственного и социального!» (7, 429). Бабушка, «совершив подвиг, устояв там, где падают ничком мелкие натуры, вынеся и свое, и чужое бремя с разумом и величием, тут же, на его глазах, мало-помалу опять обращалась в простую женщину, уходила в мелочи жизни, как будто пряча свои силы и величие опять — до случая, даже не подозревая, как она вдруг выросла, стала героиней и какой подвиг совершила» (7, 692). Не случайно именно Татьяна Марковна «становится “проводником” нескольких идей, принадлежащих, несомненно, самому И.А. Гончарову»¹.

Понять истоки характера бабушки в романе помогает судьба Веры. Так же, как бабушку, Райский воспринимает Веру в разное время по-разному, видя как бы несколько возрастов в ее развитии. Первоначально Вера для Райского ребенок, «еще не выросла, не выбилась из общих мест жизни. Провинция!» (7, 292). Отчасти это обусловлено провинциальной социальной средой, отчасти же тем, что он помнил ее и ее сестру маленькими, причем Марфенька не изменилась — того же при одинаковых условиях логично было бы ожидать и от старшей сестры. Позднее, когда перед ним предстала вполне разившаяся личность, с определенным кругом понятий, не желающая смотреть в рот столичному брату, имеющая свои убеждения, он понимает, что «перед ним была не девочка, прячущаяся от него от робости, как казалось ему, от страха за свое самолюбие при неравной встрече умов, понятий, образований. Это новое лицо, новая Вера» (7, 344). Поэтому у Райского и возникают закономерные вопросы: «Кто тебя развил так, Вера?», «кто этот цивилизатор?» (7, 502, 503).

Но все-таки только «падение» и опыт тяжелых нравственных переживаний обуславливают переход Веры в новую возрастную категорию — зрелость, до этого она оста-

¹ Старосельская Н. Д. Роман И.А. Гончарова «Обрыв». М., 1990. С. 113.

ется ребенком, не понимающим грозящей ей опасности. «И дети тоже не боятся, и на угрозы няньки “волком” храбро лепечут: “А я его убью!” И ты, как дитя, храбра, и, как дитя же, будешь беспомощна, когда придет твой час...» (7, 412), — так говорит Райский; так же говорит и бабушка: «...успокойся, дитя мое» (7, 493). Сходство в оценке возраста здесь — понимание Вервиной незащитности. Это понимает даже Волохов: «Вы женщина, и еще не женщина, а почка, вас еще надо развернуть, обратить в женщину. Тогда вы узнаете много тайн, которых и не снится девичьим головам и которых растолковать нельзя: они доступны только опыту... Я зову вас на опыт, указываю, где жизнь и в чем жизнь, а вы остановились на пороге и уперлись» (7, 525). «Правда» Марка Волохова не проходит проверку у Веры: «...ее Колумб, вместо живых и страстных идеалов правды, добра, любви, человеческого развития и совершенствования, показывает ей только ряд могил, готовых поглотить все, чем жило общество до сих пор» (7, 658). Но Вера не хочет верить на слово не только *новой* правде Марка Волохова, но и *старой* правде бабушки, она настолько внутренне цельная личность, что ей необходимо во всем убеждаться самой. Гончаров своим творчеством пытается переориентировать человека на постижение собственной индивидуальности, отличимости от других, на максимы, которые могут быть удостоверены только собственным разумом, волей и переживаниями. Поэтому для Веры равно неприемлемы ни правда бабушки, ни правда Марка; нельзя, полагаясь на чей-то авторитет, безоговорочно принимать на веру устоявшиеся истины, необходимо проверить их собственным опытом. Верно заметил И.Ф. Анненский: «Гончаров ищет не новых ощущений: он лишь соглашается свои привычные впечатления с новыми и смотрит, как это старое выглядит под новым солнцем»¹. Как поясняет Гончаров, Веру не устраивает не сама старая правда, а та форма, в которую она облечена, содержание же ее — христианская религия, нравственные ценности, институт семьи — как раз тот стержень, на который нанизывается ее мировоззрение: «Да, это не простодушный ребенок, как Марфинька, и не “барышня”. Ей тесно и неловко в этой

¹ Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 256.

устаревшей, искусственной форме, в которую так долго отливался склад ума, нравы, образование и всё воспитание девушки до замужества.

Она чувствовала условную ложь этой формы и отделилась от нее, добываясь правды. В ней много именно того, чего он напрасно искал в Наташе, в Беловодовой: спирта, задатков самобытности, своеобразия ума, характера — всех тех сил, из которых должна сложиться самостоятельная, настоящая женщина и дать направление своей и чужой жизни, многим жизням, осветить и согреть целый круг, куда поставит ее судьба» (7, 359).

Марк Волохов тоже отмечал, что «она была выше других женщин. Он это видел, гордился своим успехом в ее любви и тут же падал, сознаваясь, что, как он ни бился развивать Веру, давать ей свой свет, но кто-то другой, ее вера, по ее словам, да какой-то поп из молодых, да Райский с своей поэзией, да бабушка с моралью, а еще более — свои глаза, свой слух, тонкое чутье и женские инстинкты, потом воля — поддерживали ее силу и давали ей оружие против его правды и окрашивали старую, обыкновенную жизнь и правду в такие здоровые цвета, перед которыми, казалось, и бледна, и пуста, и фальшива, и холодна — та правда и жизнь, какую он добывал себе из новых, казалось бы, свежих источников» (7, 615).

Как и у бабушки, сочетание противоречивых, на первый взгляд, возрастов объяснимо. «Личный» возраст Веры в начале романа — юношество, через «падение» и связанные с ним нравственные переживания осуществляется переход в зрелость. Гончаров, особенно в последнем своем романе, рассматривает человека и как саморазвивающийся субъект («человек естественный»), психологически точно объясняя его поведение, и, что очень важно, вписывает его во временное историческое становление. Кроме того, «в каждом исследовании проблемы человека должны присутствовать три близких и взаимосвязанных аспекта: исторический, психологический и философский», у Гончарова историческая и психологическая стороны жизни индивида вписываются в сконструированную им философскую модель мира. Жизнь человека, его поведение оказываются в немалой степени зависимы от уровня развития государства: «Люди живут и развиваются в истории. Они находятся

в настоящем, встав над прошедшим, хотя и связаны с ним. Они представляют собой нечто передвигающееся между двумя измерениями, протяженность которых неопределенна: с одной стороны, далекое прошлое, с другой — неясное будущее»¹. Вера — это будущее рождающейся России, в ней здоровые, проверенные временем истины освобождаются от косности; «вся практическая, но устаревшая мудрость бабушки» (6, 588) по-новому осмысливается внучкой в соответствии требованиями нового времени. Вера — связующая нить между прошлой и будущей Россией. В конце романа бабушка чувствовала, «что вся ее любовь почти безраздельно принадлежит этой другой, сознательной, созрелой дочери, ставшей такою путем горького опыта» (7, 756).

Таким образом, Ольга Ильинская и Вера становятся зрелыми, только испытав сильные душевные переживания; покой и безмятежность не дают жизненного опыта.

Эта особенность сохраняется и при изображении героинь второго плана. Надо учитывать, что взросление Ольги и Веры рассматривается Гончаровым как путь сложный, но все-таки закономерный, как «обыкновенная история». Когда же что-то его нарушает, зрелости не наступает. Так случилось с Лизаветой Александровной, Юлией Павловной Тафаевой (роман «Обыкновенная история»), Софьей Беловодовой («Обрыв»). Вдова Юлия Павловна Тафаева — «женщина в полном развитии» (1, 359), однако неправильное воспитание и бессистемное чтение привели к тому, что «воображение, а за ним и сердце у ней были развиты донельзя, вскормлены романами и приготовлены ни для первой, ни для второй и третьей, а для такой любви, которая существует в романах, а не в природе и которая оттого всегда и бывает несчастлива, что невозможна на деле» (1, 359). Однако ум Юлии Павловны «не находил в чтении одних романов здоровой пищи и отставал от сердца». Искаженное восприятие жизни сложилось и у Беловодовой. Софье Беловодовой двадцать пятый год, она уже вдова, «но на открытом, будто молочной белизны белом лбу ее и благородных, несколько крупных чертах лица лежит девическое, почти детское неведение жизни.

¹ Фарре Л. Философская антропология. С. 171.

Она, кажется, не слыхала, что есть на свете страсти, тревоги, дикая игра событий и чувств, доводящие до проклятий, стирающие это сияние с лица» (7, 20). Возможно, неестественный путь развития Беловодовой объясняется тем, что ход ее «обыкновенной истории» был нарушен с детства, когда вместо воспитания она получила «военную выправку», когда все естественные проявления возрастного поведения искусственно замораживались; над ней, по словам Райского, «совершенно систематически утонченное умерщвление свободы духа, свободы ума, свободы сердца» (7, 102).

Еще один путь развития Гончаров изобразил на примере Марфиньки. Она значительно отличается от своей сестры. В свои двадцать два года Марфенька еще не вышла из отрочества, «она все девочка, и ни разу не высказалась в ней даже девица» (7, 247). В ответ на шалости Марфеньки с Викентьевым бабушка называет их «божьими младенцами» (7, 319); «нужды нет, что замуж давно пора, а понятия у ней детские — и слава богу! Успеет созреть, как опыт придет» (7, 120). Вникнув в сущность натуры Марфеньки, Райский отказывается от идеи развить ее. Гончаров считал, что в русской литературе Пушкин создал два основных типа женщин — Ольгу и Татьяну Лариных. Если Татьяне Лариной испытания необходимы для духовного созревания, то Ольге они не принесут пользы; Марфенька — Ольга Ларина другой эпохи. Конечно, осознав любовь, Марфенька и Викентьев взрослеют, переходят в юношескую возрастную категорию: «мы больше не дети»; «я не мальчик теперь, я тоже взрослый»; «вы взрослая и потому не бойтесь выслушать меня: я говорю не ребенку» (7, 476). Права бабушка в том, что они «...молоды уж очень оба. А как погляжу на них, да подумаю, так вижу, что они никогда старше и не будут.

— С летами придет и ум, будут заботы — и созреют», — отвечает мать Викентьева (7, 487).

С этим согласна и Марфенька. На вопрос Райского «когда же ты сама будешь знать и жить?» Она отвечает: «Когда... буду в зрелых летах, буду своим домом жить, когда у меня будут свои <...> коровы, лошади, куры, много людей в доме... Да, и дети» (7, 178).

Но это не тот уровень зрелости, который свойственен натурам сильным и глубоким, это зрелость возраста, а не души. Духовная же зрелость женщины у Гончарова никак не связана с количеством прожитых лет, она приходит только к женщинам, испытавшим сильное чувство.

S. A. Vasilyeva

The path to maturity of heroines by I. Goncharov

In article the way to a maturity of Olga Ilyinskaya (“Obломov”) and Vera (“Обрыв”) is analyzed; life stories of the heroines of the second plan who did not reach a maturity are considered.

Keywords: I.A. Goncharov, “Ordinary history”, “Obломov”, «Обрыв», maturity.

ОБ АВТОРЕ:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

С.В. Денисенко

***Возраст автора и возраст его героев:
на примере И.А. Гончарова и его творчества***

В своей статье на примере трех романов И.А. Гончарова С.В. Денисенко показывает незрелость героев в зрелом возрасте. Даже не взросление, а старение героев описывается Гончаровым как нечто инфантильное и незрелое.

Ключевые слова: зрелость, инфантилизм, возраст персонажей, возраст автора.

«Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто вовремя созрел».
А. С. Пушкин. «Евгений Онегин»

В своей статье я хотел бы соотнести возраст автора и возраст его персонажей. Мне представляется интересным рассмотреть это на примере творчества одного из самых известных романистов XIX в., И.А. Гончарова (1812–1891) — на примере трех его знаменитых романов (первый был задуман в 1844 г., когда автору было 32 года, последний опубликован в 1869 г., когда автору исполнилось 57 лет).

Понятно, что представления о хронологических рамках и возрастных этапах жизни в различные времена изменялись и изменялись весьма кардинально (если даже сравнить пушкинский период, где стариками считались тридцатилетние, — и середину XIX века). Когда по Гончарову заканчивается детство, когда начинается юность, когда приходит зрелость, когда наступает старость? Вот это мы и попытаемся выяснить.

Сам Гончаров оценивал все три свои романа как один: «...вижу не три романа, а один. Все они связаны одною общемою нитью, одною последовательною идеею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.»¹.

¹ Гончаров И. А. «Лучше поздно, чем никогда» (критические заметки) // Гончаров И.А. Литературно-критические статьи и

О четырех этапах человеческой жизни Гончаров пишет только один раз, когда разъясняет жизненную философию прагматичного Штольца, который «говорил, что «нормальное назначение человека — прожить четыре времени года, то есть четыре возраста, без скачков и донести сосуд жизни до последнего дня, не пролив ни одной капли напрасно, и что ровное и медленное горение огня лучше бурных пожаров, какая бы поэзия ни пылала в них» («Обломов». Т. 4. С. 163)¹. «Четыре возраста» — это детство, молодость, зрелость и старость².

Гончаров всегда обозначает возраст почти всех своих персонажей. «В подобной скрупулезности возрастных просчетов просвечивает авторская настойчивость (подчас даже несколько излишняя) в утверждении власти над человеком временного потока, воспроизводящего неожиданные схождения в сменяющихся поколениях»³.

Итак, начнем с «Обыкновенной истории». Начинающему автору романа, опубликованного в «Современнике» в 1847 г., было 35 лет (это уже «зрелый возраст»). Он приехал в Петербург в двадцатитрехлетнем возрасте, почти как его герой Александр Адуев — «двадцатилетний юноша» (Т. 1. С. 172): «Когда я писал “Обыкновенную историю”, я, конечно, имел в виду — и себя, и многих подобных мне учившихся дома, или в университете, живших по затишьям, под крылом добрых матерей, и потом — отрывавшихся

письма / Ред., вступ. ст. и примеч. А.П. Рыбасова. Л., 1938. С. 153. Далее ссылки на статьи Гончарова даются по этому изданию с указанием названия статьи и страницы.

¹ Здесь и далее романы Гончарова цитируются в тексте статьи с указанием тома и страницы по изд.: *Гончаров И. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997—... (издание продолжается).

² Е. А. Краснощекова в своей книге рассматривает два возраста в творчестве Гончарова: «Мудрость гончаровской позиции – в признании взаимной “дополнительности” двух возрастов... <...> Два во многом контрастных временных периода, естественно связанные, представляют жизнь во всей ее полноте. Мотив роста и “превращений” как нормы жизни человека звучит в этом приятно на равных: и зрелости, и юности» (*Краснощекова Е.А.* И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 69).

³ Там же. С. 113.

от неги, от домашнего очага, со слезами, с проводами (как в первых главах “Обыкновенной истории”) и являвшихся на главную арену деятельности, в Петербург»¹. Равно как и дядя главного героя, Петр Иванович Адуев, который также в свое время «двадцати лет был отправлен в Петербург старшим своим братом, отцом Александра, и жил там безвыездно семнадцать лет. <...> Он был не стар, а что называется “мужчина в самой поре” — между тридцатью пятью и сорока годами» (Т. 1. С. 193). Разумеется, в глазах романтического Александра тридцать пять–сорок лет — это уже «пожилой возраст» (хотя для автора-Гончарова это «зрелый возраст»). Вот что в споре с дядей говорит племянник про «неравный брак»: «Ее одевают в газ, в блонды, убирают цветами и, несмотря на слезы, на бледность, влекут, как жертву, и ставят — подле кого же? подле *пожилого человека*, по большей части некрасивого, *который уж утратил блеск молодости*. Он или бросает на нее взоры оскорбительных желаний, или холодно осматривает ее с головы до ног, а сам думает, кажется: “Хороша ты, да, чай, с блажью в голове: любовь да розы, — я уйму эту дурь, это — глупости! у меня полно вздыхать да мечтать, а веди себя пристойно” — или еще хуже — мечтает об ее имени. *Самому молодому мало-мало тридцать лет*. Он часто с лысиною, правда с крестом или иногда со звездой. И говорят ей: “Вот кому обречены все сокровища твоей юности, ему и первое биение сердца, и признание, и взгляды, и речи, и девственные ласки, и вся жизнь”. А кругом толпой теснятся те, кто по молодости и красоте под пару ей и кому бы надо было стать рядом с невестой. Они пожирают взглядами бедную жертву и как будто говорят: “Вот когда мы истощим свежесть, здоровье, оплешивеем, и мы женимся, и нам достанется такой же пышный цветок...” Ужасно!..» (Т. 1. С. 245–246. Курсив мой. — С. Д.).

Однако и сам Александр в финале романа женится «на тридцать пятом году» (Т. 1. С. 464), в «зрелом возрасте». В эпилоге он уже остепенился; описывая произошедшие изменения, Гончаров ироничен: «Как он переменялся! Как пополнил, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее!» (Т. 1.

¹ Предисловие к роману «Обрыв». С. 154.

С. 462). Но и дядя в финале романа из «зрелого мужчины» превращается в пятидесятилетнего «старика»: «Это уже был не прежний бодрый, полный и стройный Петр Иванович, всегда с одинаково покойным взором, с гордо поднятою головою и прямым станом. От лет ли, от обстоятельств ли, но он как будто опустился. Движения его были не так бодры, взгляд не так тверд и самоуверен. В бакенбардах и висках светилось много седых волос. Видно было, что он отпраздновал пятидесятилетний юбилей своей жизни. Он ходил немного сторбившись» (Т. 1. С. 453. Курсив мой. — С.Д.). И это описание дядюшки явно принадлежит не его 35-летнему племяннику, а 35-летнему Гончарову.

Во втором романе, в «Обломове», «романист продолжает пристально вглядываться в восхождение человека по ступеням возраста как в его “нормальных” вариантах, так и в случаях отпадения от “нормы”. Особо при этом акцентируются моменты превалирования “поэтической” или “прозаической” сторон жизни (обсуждаются условия и формы гармонического существования обеих)»¹.

В начале повествования главному герою (как и его сверстнику Штольцу²) примерно столько же лет, сколько преуспевающему Адуеву-младшему в эпилоге первого романа. Гончаров как бы продолжает историю персонажа: «Это был человек лет тридцати двух—трех от роду, среднего роста, приятной наружности, с темно-серыми глазами, но с отсутствием всякой определенной идеи, всякой сосредоточенности в чертах лица» (Т. 4. С. 5). Захару примерно столько же лет, сколько Адуеву-старшему: ему в начале романа «было за пятьдесят лет» (Т. 4. С. 67) и он описан как «пожилой человек» (Т. 4. С. 9). Роман «Обломов» создавался в 1849–1859 гг. (опубликован в «Отечественных записках» в 1859 г.); соответственно, его автору было 37–47 лет. И если Штольц является идеальным воплощением образа успешного «зрелого мужчины» (недаром же за него выходит замуж идеальная героиня Ольга), то Обломов в своем «зре-

¹ Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 222.

² «Штольц ровесник Обломову: и ему уже за тридцать лет. Он служил, вышел в отставку, занялся своими делами и в самом деле нажил дом и деньги. Он участвует в какой-то компании, отправляющей товары за границу» (Т. 4. С. 161).

лом возрасте» и в психологическом, и в социальном измерении все тот же инфантильный («незрелый») юноша¹, каковым был описан Адуев-младший в начале «Обыкновенной истории». Даже «старение» Обломова Гончаровым описано как-то мягко и, я бы даже сказал, «инфантильно» (применительно к Обломову): «Но дни шли за днями, годы сменялись годами, пушок обратился в жесткую бороду, лучи глаз сменились двумя тусклыми точками, талия округлилась, волосы стали немилосердно лезть, стукнуло тридцать лет, а он ни на шаг не подвинулся ни на каком поприще и всё еще стоял у порога своей арены, там же, где был десять лет назад» (Т. 4. С. 55).

Как я уже писал выше, Гончаров оценивал все три романа как единое целое. Тем более что работа над третьим романом («Обрыв») велась параллельно с «Обломовым»². Поэтому, вероятно, и главный персонаж, Райский, оказался в возрасте Обломова и Александра Адуева (в финале романа): Райскому «было около тридцати пяти» (Т. 7. С. 5). Те-

¹ Об инфантилизме Обломова Е.А. Краснощекова справедливо пишет так: «...не изжив молодости до конца, но и не достигнув полного взросления (совершеннолетия), Обломов плавно перешел в фазу жизни человека на склоне лет <...>. Итог его развития выразился в отказе от неповторимых примет молодости без замены их приобретениями зрелости <...>. Незрелость соединилась с преждевременным старением, создав некое психологическое и физическое «уродство». <...> От утра (юности) герой прямо пришел к вечеру (старости), миновав день – самый плодотворный этап» (Краснощекова Е.А. Указ. соч. С. 243—245).

² «План романа "Обрыв" родился у меня в 1849 году на Волге, когда я после четырнадцатилетнего отсутствия в первый раз посетил Симбирск, свою родину. Старые воспоминания ранней молодости, новые встречи, картины берегов Волги, сцены и нравы провинциальной жизни – все это расшевелило мою фантазию, и я тогда же начертил программу всего романа, когда в то же время оканчивался обработкой у меня в голове другой роман – "Обломов. (Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв». С. 132—133). «В 1849 году я был на тех местах, куда отношу действие романа, и тогда же у меня родился план его, набросаны были в программе многие характеры и большая часть сцен, как они потом написаны. В начале пятидесятых годов, как я объяснил в предисловии, сообщал я содержание романа близким мне лицам» (Предисловие к роману «Обрыв». С. 105).

перь Гончаров, обозначая возраст героя, уже не так категоричен, как раньше. Его герой молодежав: «У Бориса Павловича была живая, чрезвычайно подвижная физиономия. С первого взгляда он казался моложе своих лет: большой белый лоб блистал свежестью, глаза менялись, то загорались мыслию, чувством, веселостью, то задумывались мечтательно, и тогда казались молодыми, почти юношескими. Иногда же смотрели они зрело, устало, скучно и обличали возраст своего хозяина. Около глаз собирались даже двести легкие морщины, эти неизгладимые знаки времени и опыта. Гладкие черные волосы падали на затылок и на уши, а в висках серебрилось несколько белых волос. Щеки, так же как и лоб, около глаз и рта сохранили еще молодые цвета, но у висков и около подбородка цвет был изжелта-смугловатый» (Т. 7. С. 5).

Однако герой третьего романа в «зрелом возрасте» остается таким же «незрелым» и непрактичным, как Адуев-младший (до эпилога), как Обломов. «Вообще легко можно было угадать по лицу ту пору жизни, когда совершилась уже борьба молодости со зрелостью, когда человек перешел на вторую половину жизни, когда каждый прожитой опыт, чувство, болезнь оставляют след. Только рот его сохранял, в неуловимой игре тонких губ и в улыбке, молодое, свежее, иногда почти детское выражение» (Т. 7. С. 5. Курсив мой. — С.Д.). Он старше Волохова и Викентьева, чуть моложе Тушина, сверстник Козлова, но не опытнее и не мудрее их. «Марк был лет двадцати семи, сложенный крепко, точно из металла, и пропорционально» (Т. 7. С. 262); «Иван Иванович Тушин был молодец собой. Высокий, плечистый, хорошо сложенный мужчина, лет тридцати осьми, с темными густыми волосами, с крупными чертами лица, с большими серыми глазами, простым и скромным, даже немного застенчивым взглядом и с густой темной бородой. У него были большие загорелые руки, пропорциональные росту, с широкими ногтями» (Т. 7. С. 450); Викентьев — «среднего роста, свежий, цветущий, красиво и крепко сложенный молодой человек, лет двадцати трех, с темно-русыми, почти каштановыми волосами, с румяными щеками и с серо-голубыми острыми глазами, с улыбкой, показывавшей ряд белых, крепких зубов» (Т. 7. С. 310).

Получается так, что Гончарову (благополучно сделавшему чиновничью карьеру и дослужившегося по Табели о рангах до чина генерала) был всегда интересен герой в «зрелом возрасте», но не достигший как раз этой самой своей «зрелости». Преуспевающий («зрелый») Александр Адуев в эпилоге первого романа описан явно иронично. «Недозревший» в своем «зрелом возрасте» и непрактичный Обломов — «хрустальная, прозрачная душа» (Т. 4. С. 467). Дилетант Райский противопоставлен более сильным и харизматичным мужским персонажам романа, Волохову и Тушину¹. Собственно говоря, всех их (Адуева, Обломова, Райского) в их «зрелом возрасте» и героями романа делать бы не пристало. Но Гончарову было важно показать именно незрелость героя в «зрелом возрасте». И если незрелого Адуева сопровождают финансовые проблемы (которые он в финале романа благополучно разрешает), а «незрелого» Обломова — тоже (их за него решает Штольц), то для «незрелого» Райского этот вопрос вообще не стоит (впрочем, о его финансах заботится бабушка).

Райский — и пылкий юноша, и зрелый муж. У него «двойная идентичность», тогда как у Адуева-младшего биологический и психологический возрасты в эпилоге совпадают, следовательно, он «зрелый» (в отрицательном социальном облике), но молодость и зрелость персонажа показаны в разновременных эпизодах романа (у Райского — одновременно). Психологический и социальный статус Обломова патологически отстают от биологического возраста — это «незрелость»; у Штольца и Тушина — эти параметры снова совпадают (как и у Адуева), — опять показана полноценная «зрелость» (в ее социально-положительной проекции). А Райский — особенный, потому что он — «художник», творческая личность, пусть и дилетант. «Его инфантилизм, правда, по-прежнему проявляется в откровенности и мечтательности, но это — вечные спутники возбудимого и увлекающего артиста»².

¹ Е.А. Краснощекова считает, что Волохов и Райский, «два главных мужских характера в “Обрыве” “дублируют” друг друга, но не в координатах “двух возрастов”, как в “Обыкновенной истории”» (Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 406—407).

² Там же. С. 434—435.

Как писала бабушка Райскому, «...не знаю, каков стал в зрелых летах, а был добрым внуком». А потом она, при встрече, задумчиво поглядев на него, обнаружила «убегающую молодость, признаки зрелости, ранние морщины и странный, непонятный ей взгляд, “мудреное” выражение. Прежде, бывало, она так и читала у него на лице, а теперь там было написано много такого, чего она разобрать не могла» (Т. 7. С. 159).

S. V. Denisenko

***The age of the author and the age of his characters:
on the example of I. A. Goncharov and his work***

In his article, using the example of three novels by I.A. Goncharov, S.V. Denisenko shows the immaturity of heroes in adulthood. Even not maturing, and the aging of the characters described Goncharov as something infantile and immature.

Keywords: maturity, infantilism, character age, age of the author

ОБ АВТОРЕ:

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

И.В. Мотеюнайге

**«Зрелость» С.Н. Дурьлина-исследователя:
биография и методология¹**

В статье рассматриваются три свойственные С.Н. Дурьлину направления письма: художественное, исследовательское и «дневниковое». Их эволюция в 1920–1930-е годы отражает социальную адаптацию литератора в первые десятилетия советской власти. Автор показывает, как профессионализация письма приводит к доминированию исследовательской составляющей в творческом наследии Дурьлина.

Ключевые слова: С.Н. Дурьлин; история советского литературоведения; исследовательский курс.

Если под зрелостью понимать «способность осознавать предел своих возможностей» (Курт Воннегут-мл.), то напрашивается вопрос о факторах, стимулирующих такое осознание. Среди них очевидно социальное и идеологическое воздействие, и значит, способы нетрагического сопротивления ему при выстраивании зрелой личностью собственной жизни.

Биография С.Н. Дурьлина (1886–1954) — поэта, публициста, историка русской литературы и театра, может служить примером такого жизнестроительства. Этот пример удобен по двум причинам. Во-первых, мы уже располагаем немалым материалом для представления о его жизни: существует биография Дурьлина, изданная в малой серии ЖЗЛ², несколько обширных статей, освещающих разные стороны и периоды его жизни, материалы биографии³;

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ (Грант 18-012-00746 «С.Н. Дурьлин — историк литературы: От «Мусажета» до Академии наук СССР. (Новые материалы)').

² *Торопова В.Н.* Сергей Дурьлин. Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014.

³ *Померанцева Г.Е.* На путях и перепутьях (О Сергее Николаевиче Дурьлине) // *Дурьлин С.* В своем углу. М., 2006. С. 5–94; ряд статей в: Сергей Дурьлин и его время: Исследования. Тексты.

опубликован целый ряд писем и воспоминаний о нем¹; корпус его изданных работ² дает представление о стиле Дурылина, причем как в приватной, так и в публичной презентации, а также об эволюции его письма.

Во-вторых, пример Дурылина интересен из-за показательности эпохи: он писал на протяжении первых пяти десятилетий XX века. Начав свою творческую и критическую деятельность в «Мусагете» и МРФО им. Вл. Соловьева, он в сороковые годы стал доктором филологических наук и сотрудником АН СССР. Масштабные исторические перемены этого периода происходили на его глазах, новая идеология внедрялась в жизнь с помощью новых научных и образовательных институций, и он, будучи уже тридцати— и сорокалетним человеком с немалым социально-культурным и профессиональным опытом, был вынужден встраиваться в новую социальную реальность.

Адаптация к ней происходила непросто. В начале своей профессиональной жизни, в 1910-е годы, он был чрезвычайно деятелен во многих сферах: протестовал против современного ему гимназического образования, увлекался народничеством, потом разочаровался в нем; ездил в экспедиции на русский Север и писал о нем очерки; был участником многих литературных кружков и собраний, публиковал критические и исследовательские работы, сотрудничал в «Мусагете», выступал с докладами в МРФО им. Вл. Соловьева, где был секретарем; писал стихи и статьи,

Библиография. Кн. I: Исследования / сост., ред., предисл. Анны Резниченко. М., 2010. С. 13—186.

¹ «Я никому так не пишу, как Вам...». Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М., 2010; обзор дан в: Библиография работ о жизни и творчестве С.Н. Дурылина (1923—1918) / Сост. и авт. вст. статьи В.Н. Торопова. М.: «Совпадение», 2019. С. 5-6.

² Дурылин С. В своем углу. М., 2006; Дурылин С.Н. Колокола. Избранная проза. М.: Изд-во журнала «Москва», 2009; Дурылин С.Н. Три беса: Художественная проза, очерки / Сост., комм., статья А.Б. Галкина. М.: Совпадение, 2013. Дурылин С.Н. Статьи и исследования 1900—1920 годов / Сост., вступ. ст. и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014, Дурылин С.Н. Рассказы, повести, хроники / Сост., вступ. ст. и коммент. А.И. Резниченко, Т.Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 2014; и др.

общался практически со всеми известными людьми эпохи; хотел уйти в монастырь, в 1917—1918 годах активно участвовал в процессе подготовки Поместного собора РПЦ. Тематически и жанрово его наследие этого периода разнообразно: стихи и рассказы, исследования по русской и мировой литературе и культуре, публицистика (об образовании, русском Севере, войне и Церкви).

В послереволюционные 1920-е годы круг тем сузился, изменился социальный статус. За участие в деле А. Мечёва Дурылин, принявший 15 марта 1920 года сан иерея с обетом безбрачия, был 12 июля 1922 года арестован и провел 2 года в ссылке в Челябинске¹. По возвращении в Москву обучал правнуков Тютчева в Муранове и был внештатным сотрудником ГАХН. Однако уже 10 июня 1927 года его арестовали во второй раз (за популяризацию В.В. Розанова), и с 1928 по 1930 годы он жил в ссылке в Томске, где случайных заработков не хватало даже на еду и Дурылина преследовали болезни. Потом ссылку заменили поселением в Киржаче. Переезжая оттуда в 1933 году в Москву, он потерял весь свой архив и, переживая потерю, провел некоторое время в клинике нервных болезней. В Москве он оказался сначала без работы и, соответственно, без жилья и средств. Однако в 1936 году, к пятидесяти годам, Дурылин, с больным сердцем, 20% зрения и очень слабым слухом, обрел, наконец, возможность работать в собственном доме в Болшеве (Королеве). Началась спокойная жизнь.

Именно этот период: конец 1910-х—1930-е — наиболее интересен в аспекте понимания биографической и личностной зрелости. В дурылинском наследии этого времени выделяются три, если можно так сказать, направления письма: художественное, исследовательское и дневниковое (заменившее публицистику, к которой он больше не возвращался). В каждом из них сложно переплетаются понятия приватности и публичности, отражающие социальную адаптацию зрелого человека.

Еще в 1914—1917 годах, переживая тяжелый кризис, он мучился сомнениями в собственном желании / готовности уйти в монастырь из-за любви к жизни: влекло искусство.

¹ С 9 января 1923 до конца ноября 1925.

Это влечение не покидало, видимо, никогда. Уже в апреле 1930 года в письме Е.В. Гениевой он пишет: «Значит, надо писать только художественное, что совесть и внутренний зуд велит»¹, а в январе 1933 жалуется: «Я написал еще работу о Пушкине. Вряд ли ее напечатают. Год назад написал свои «припоминания» о Гаршине. Устал от всего этого до изнеможения. Перо и чернила внушают отвращение: видимое дело, я объелся ими. А хотелось писать совсем не то, совсем не о том: о своем детстве, о снах детства, об ушедшем и об ушедших»².

Художественные произведения Дурылина 1920-х годов были совершенно очевидно не ко времени: стихи о народном восприятии христианских праздников (давний и так и не оконченный замысел); повесть о мистике бесовщины — «Три беса» (1918—1923), воспоминания о счастливом купеческом детстве и монастырской жизни — «Сударь кот» (1924), роман о русской истории в ее эсхатологическом истолковании «Колокола» (1928), — все эти произведения, согретые теплом ностальгии и отмеченные безрадостными размышлениями об историческом пути России, не отвечали социальному заказу 1920-х годов, с их пафосом преобразования прошлого и утверждения правильности текущего социалистического строительства. Дурылин это понимал.

По сравнению с ранним творчеством написанное им после революции отличается по роду и объему: это больше проза, чем стихи; две повести и роман вместо рассказов. Тематика произведений тоже шире, в них ощутимо эпическое, более широкое дыхание, а также гораздо большая концептуальность и философичность, позволившая исследователям назвать его прозу «метафизической»³. В частности, в романе-хронике «Колокола» (1928) он осмыслил причины и суть Октябрьской революции, описав ее в метафизическом контексте. О самом событии повествуется в части, символически названной «Конец». После этой полемики

¹ «Я никому так не пишу, как Вам...». Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. С. 386.

² Там же. С. 422.

³ Резниченко А.И., Резвых Т.Н. Метафизическая проза С.Н. Дурылина. Истоки и параллели // Дурылин С.Н. Рассказы, повести, хроники С. 3□48.

с марксизмом Дурылин, насколько мне известно, к теме революции больше никогда не обращался и нигде ее не упоминал. В перебеленной рукописи «Колоколов» (1954) нет существенных изменений по сравнению с 1928 годом, но печатать этот роман он никогда не пытался. Эпоха отвернулась от близкой ему христианской традиции, однако спорить с ней Дурылин не стремился; многие записи в книге «В своем углу» (1924–1932) на эту тему выдержаны в духе печальной констатации: «Христианство давно начало таять. Наука — это только высокий буторок, на котором раньше всего стаял снег и всего заметнее бурая плешина»¹.

Ни в дневниках, ни в письмах Дурылина не встречается жалоб на невозможность публиковать стихи и художественную прозу. Закрыв для себя этот способ публичного существования, он видел в нем канал общения только с друзьями и способ автокоммуникации. В 1926 году он записал: «Муза моя — выгнанная мною из дому на улицу девочка. Ей места не было. Дом был занят важными особами: то философией, то археологией, то критикой. А Муза — не особа: она худенькая девочка в старомодном платице. И, выгнанная, она собирала Христа ради, и стучалась робко под моим окном, и мне же протягивала руку с медью, собранною там, у людей, на улице... Но отгоняли её от окна. А теперь она опять стучится под окном, и в руке ее, поху-девшей и трясущейся, я вижу медь... Гости ушли из моего дома. Я нищий. Мне ли не принять ее грошей?»². По этому фрагменту с прекрасно трансформированным образом Музы видно, что художественное творчество признается сугубо личным, почти интимным утешительным занятием.

Второе направление творческого письма Дурылина — ведение дневников. Он системно обратился к этому способу рефлексии, начиная, видимо, с 1917 года. Существуют его «Олонецкие записки»³ (июль 1917 года Пудожский уезд;

¹ Дурылин С. В своем углу. С. 344.

² Там же. С. 290–291.

³ Фрагменты первой части опубликованы: Дурылин С.Н. Олонецкие записки / Предисл. и публ. В.Г. Смолицкого // Живая старина. 2007. № 1. С. 39–42; вторая часть: Дурылин С.Н. Из «Олонецких записок» / Публ., коммент. М.А. Рашковской // Наше наследие. 2011. № 100. С. 128–155.

август 1917–апрель 1918 года, Москва и Абрамцево), «Оптинский дневник» (24 мая—20 июня 1918) и «Троицкие записки»¹ (с 18 декабря 1918 по 20 июля 1919 года). Дневники, как видим, пишутся в состоянии оторванности от «дома» (которого у него практически не стало после смерти матери), локальный элемент в их названии отражает потребность в определении собственного места как в метафизическом, так и в физическом смысле слова.

Импульс сотворения собственного мира внутри большого очевиден в его главном произведении «В своем углу». Эта книга, совершенно свободная во всех отношениях, включая жанр (ближайший аналог «Угла...» — «Опавшие листья» В.В. Розанова), состоит из 14 тетрадей произвольных записей. Они начинаются в Челябинской ссылке и продолжаются в течение 8 лет (1924–1932), т.е. во время становления Советской власти и собственных ссылок, бездомья и социальной неопределенности. В этот период Дурылин имел время для глобального осмысления окружающего. Тематическое разнообразие записей позволяет воссоздать мир сознания автора глубоко и объемно. Самобытность взгляда на литературный процесс, вкусовая избирательность, выразительность мемуарных фрагментов выступают свидетельством внутреннего опыта пишущего.

Он отражен в книге отнюдь не только записями, нацеленными на сугубую интроспекцию; однако в тех, что есть, замечателен фрагмент о личном самоопределении: «Я начинаю писать свои Записки тогда, когда убедился, что никакого итога не могу подвести ни жизни, ни делу, ни творчеству своему — мало того: начинаю вспоминать свое прошлое тогда, когда должен бы сурово спросить у себя: да было ли у меня дело? Было ли у меня творчество? — была ли у меня и самая жизнь? Ведь жизнь — это не некоторое количество «я», но объединенное общим обозначением: «Сергей Дурылин»; жизнь — это нечто единое, целостное, одноформное. А я знаю, что и умру, не создав формы своей жизни я — никто: я — «не», «не» и «не»: не ученый, не писатель, не поэт, хотя я и писал ученые статьи, и был пи-

¹ Дурылин С. Н. Троицкие записки / Публикация и примечания Анны Резниченко и Татьяны Резвых // Наше наследие. 2015. № 115. С. 74—76.

сателем, и слагал стихи, я — никакой профессионал. Никакое профессиональное дело не сделано мною в жизни. Я многое сделал, но ничего не сделал. Жизнь не жилась, а скорее мне снилась, — то хорошо, то дурно...»¹.

В связи с пониманием зрелости человека, в этом пассаже важна тема профессиональной состоятельности. Собирая единый образ себя, признавая необходимость целостности («одноформности»), Дурылин понимал, что профессиональная, социально востребованная деятельность необходима как для внутреннего самостояния человека, так и для его общего, «внешнего» существования.

Мифологема угла, прекрасно описанная И.А. Едошиной², для него означает личное пространство свободы и культуры, создаваемое человеком в условиях вынужденной или добровольной эмиграции. Однако свой мир, «угол», Дурылин выстраивал в тесных взаимодействиях с окружающим его физическим и метафизическим пространством; даже формальные черты книги (многочисленность мемуарных записей, вставленные в текст чужие и свои письма, выписки из книг) передают «диалогичность» сознания автора. Как особенность своего личностного склада Дурылин, в частности, фиксирует тягу к другому человеку: «Я подобен хмелю или повилыке: чтобы расти и жить, мне нужно вокруг кого-нибудь обвиться, — хоть вокруг сухой и черной палки. И всю жизнь я обвивался вокруг того или другого. Но палки переносили на другое место, стволы, вокруг которых вился, подрубали — и я оставался один и в тоске искал новый ствол, новую ветку, новую тыччинку, чтоб обвиться вокруг них, чтобы жить...»³. Поэтому «свой мир» в его сознании густо населен людьми. Это друзья (В.В. Розанов, М.В. Нестеров, Е.В. Гениева, П.П. Перцов, К.Ф. Богаевский, С. Соловьев и др.); родственные по духу современники (Л.Н. Толстой, преп. Анато-

¹ Дурылин С. В своем углу. С. 95.

² Едошина И.А. Мифологема «угла»: тексты С.Н. Дурылина в пространстве русской культуры начала XX века // Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Книга I: Исследования. (Серия: «Исследования по истории русской мысли». Том 14). М.: Модест Колеров, 2010. С. 299—329.

³ Там же. С. 199.

лий (Оптинский), о. И. Фудель, прот. А. Мечёв, о. П.А. Флоренский, С.И. Фудель, В.А. Кожевников); культурные деятели прошлого (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, преп. Амвросий (Оптинский), А.Ф. Писемский, Н.С. Лесков, К.К. Случевский, В.М. Васнецов, А.К. Толстой, К.Н. Леонтьев). Связи с ними, вынужденно «виртуальные», многообразно воплощаются и в реальном бытии: не только через личную память, отраженную в тексте, но и через продолжение мыслей и идей, транслируемых вовне, другим людям. Так, во многих своих изданных трудах Дурылин следует за мыслями К.Н. Леонтьева и В.В. Розанова, которые неоднократно пересказывает и в «В своем углу».

Его, судя по всему, не пугало экзистенциональное одиночество, но социальная изоляция тяготила; одной из тем «Угла...» были жалобы на социальную невостребованность. Книга писалась без всякого расчета на публикацию. Несмотря на огромный объем выразительных мемуаров и размышлений, достойных обнародования, автор этих записок о нем не помышлял и предполагал адресатами узкий круг близких людей. Человек в здравом уме не мог ждать публикации такой книги при советском режиме ни по идеологическим, ни по тематическим, ни по эстетическим причинам. Характерно, что потом, во второй половине 1930-х—1940-е годы, Дурылин дневников не вел. Его «внутренняя эмиграция», отмеченная активностью автокоммуникативного письма — записок и дневников в широком смысле слова — была вынужденной, и немалые усилия уже после Челябинска были направлены на поиски не просто работы, а деятельности, профессионально привычной. Это были преподавание и исследования.

От собственно литературной критики, публично оценивающей текущую литературу, Дурылин благоразумно отказался¹, сосредоточившись на историко-литературной тематике. В конце 1925 года он стал внештатным сотрудником ГАХН и, судя по количеству сделанных там докладов («В память 30-летия со дня смерти Лескова. Как писал Лесков», «К вопросу о литературной истории «Братьев Карамазо-

¹ Исключения делались для личных просьб старых друзей, например, М. Волошина или Б. Пастернака.

вых», «Репин и Гаршин», «Нестеров как иллюстратор», «Художники современной детской книги» — только в одном годовом отчете ГАХН) с энтузиазмом включился в работу сразу двух комиссий: по изучению творчества Достоевского и по изучению нового русского искусства.

Характерно, что основная миссия ГАХН — создание новой науки об искусстве — не вызвала интереса Дурылина. Активно обсуждаемые там общие проблемы поэтики и литературоведения: их определения, метода, предмета и границ, причем в общефилософском и общеэстетическом аспектах¹ отражены в его творчестве лишь косвенно. Их отголоском можно считать скептическое употребление слова «литературоведы» в книге «В своем углу»: Дурылин его всегда закавычивает, обнаруживая недоверие к новому термину. Некоторое примирение с ним наступит уже в Томске; в декабре 1927 года он без особой язвительности назовет «литературоведов» «не более счастливыми приемниками» «критиков и историков литературы»².

Недоверие и отсутствие интереса к методологическим спорам в ГАХН объясняется просто: Дурылин всегда оставался верен своему, уже сформировавшемуся способу описания литературного произведения, хотя размышления об истории литературы еще в середине 1920-х были не очень вдохновляющими: «История русской литературы тем и интересна, что в ней нет никакой истории — смены, последовательности, внутренней закономерности. *Литературные* силы в ней не действуют... Вся «история» ее создается извне; двигатели и силы этой «истории» ничего не имеют общего с литературой»³. Это признание осени 1924 года объясняет разнообразие методов Дурылина, продемонстрированных им в многочисленных статьях как до революции, так и после. Понимание литературного явления (писателя, произведения) нуждается в знании контекстов, которые

¹ Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Том 1. Исследования / под ред. Н.С. Плотникова и Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 236.

² Дурылин С. В своем углу. С. 420—421.

³ Там же. С. 127.

могут быть разными: факты биографии автора и склад его характера, социальные условия и исторические тенденции, собственно литературные (поэтологические) закономерности, мистика, наконец. Подробное рассмотрение любого из этих факторов не может быть лишним в описании литературного процесса; более того, они оказываются в равной степени необходимыми. Поэтому Дурьлин объяснял рефлексию Печорина образом жизни состоятельного слоя военного дворянства, а новаторство Лермонтова-поэта — стихометрией; для комментария «Братьев Карамазовых» он изучал библиотеку Достоевского и собирал биографические свидетельства его родственников; описывая сценическое воплощения Пушкина в России, скрупулезно прочитывал мемуары разных людей и эпох. При этом он мог просто передавать восхищение врубелевским прочтением лермонтовского «Демона» или тщательно перечислять писателей, посетивших Гете, или интерпретировать каждый фрагмент с лучами закатного солнца во всех произведениях Достоевского. По сути он всегда оставался историком литературы в современном понимании слова и не беспокоился о соблюдении единой методологии. Свободное обращение со способами описания литературы (текстологический, социологический, историко-культурное комментирование, биографическое исследование, символическая интерпретация), владение широчайшим арсеналом средств говорения о ней выдают в нем специалиста и профессионала.

Кроме того, в отличие от художественного и дневникового творчества, исследования давали возможность заработка. Дурьлин этот вид письма рассматривал в широком контексте своей личной и социальной жизни, он связывался и с материальной стороной существования. Например, в письмах к Е.В. Гениевой он неоднократно оценивает отданную в печать работу прагматически. Например, в июне 1928 года: «Завтра посылаю в Сиб[ирские] огни» статью «Сибирь в творчестве Сурикова». Пожелайте ей успеха — т.е. — увы — гуттенберговской одежды. Это принесло бы рублей 40—50, а на них купили бы сахару и муки в маленький запас, без чего тут жить невозможно, к тому же я

лечу зубы <...> на это мог бы Суриков дать пенязь»¹; в мае 1930: «Вы, верно, уже знаете, что попытка моя заработать себе на год жизни — инсценировкой «Мертвых душ» не удалась»². (Зато расчет оправдался позднее — сценарий «Анны Карениной» принес гонорар, позволивший купить землю под дом). И «В своем углу», и письма к очень близкой Дурылину Е.В. Гениевой включают планы замыслов и публикаций, отражающие социальные связи: кто заказал работу, кто похвалил, как напечатали.

В начале января 1928 года он записывает: «Для юности — жизнь горит звездой, которая вся — моя. В зрелых годах — это лампа, в которую надо подбавлять керосину, чтобы она не потухла»³.

В его дальнейшей биографии таким топливом оказалась необходимость материально обеспечивать себя и близких, используя накопленные знания и выбирая темы. После Томска, где он зарабатывал газетными заметками, энциклопедическими статьями и даже вузовскими программами, за которые платили унизительно мало, Дурылин со второй половины 1930-х годов остался в рамках исторических исследований о литературе и театре. По работам 1920-х–1940-х годов можно судить, что он очень часто продолжал свои «старые» темы: Гаршина, Гоголя, Лермонтова, Леонтьева, Пушкина, славянофилов. Попытался продолжить и тему Лескова, однако отказался: в Лескове для него был слишком значим религиозный компонент творчества. Но и никакие новые темы он не отвергал, стараясь профессионально отвечать на внешние запросы. Оказавшись в ГАХН в группе по изучению Достоевского, он пишет о Достоевском; получив предложение написать о Крылове, пишет о Крылове; пишет статьи и выступает с лекциями к юбилейным датам⁴; и т.д. Его детское очарование театром от-

¹ «Я никому так не пишу, как Вам...». Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. С. 230.

² Там же. С. 389.

³ Дурылин С. В своем углу. С. 509.

⁴ Дурылин С.Н. Итоги и проблемы изучения Островского // Известия АН СССР Серия литературы и языка. 1948. № 4. С. 39—53; Дурылин С.Н. Бальзак // Известия АН СССР Серия литературы и языка. 1950. № 9. С. 41—54.

кликнулась в исторических театральных исследованиях 1930-х–1940-х и завершилась работой в Институте истории искусств с 1944 года.

В сочетании личных склонностей, приобретенного опыта, социальной востребованности и материальной выгоды родилось зрелое отношение к письму как к профессии и определился ведущий дискурс — историко-культурный. В этой сфере деятельности Дурылин видел социальную пользу, считая своей задачей, прежде всего, сохранение, накопление и описание известных фактов. Невероятная память и трудоспособность этому помогали. В этот период благополучия коммуникативный аспект письма/писания/речи у него доминировал над экспрессивным.

В результате его наследие 1920-х–1940-х годов очень объемно и неровно. Некоторые его исследования (например, работы о Лескове) остались неизвестными читателю, потому что писались «в стол», другие вошли в обязательный для упоминания корпус текстов (например, «Пушкин на сцене»). Среди его работ есть не утратившие актуальности по сей день (брошюра о «Герой нашего времени», статьи о Достоевском), а есть просто исторически выразительные, ценные лишь для историков литературоведения. С исторической дистанции видно, что именно эволюция стиля Дурылина-исследователя (от символистской эстетики к рассмотрению разнообразных контекстов, идеологической формульности и академической полноты материала) обнажает тенденции развития русской науки о литературе в XX веке. Особенно интересно в рамках темы ограничения возможностей то, что Дурылин, успешно социализировавшийся в чуждой, кажется, себе реальности, сумел не отказаться от мировоззрения, которое сформировалось у него к 30 годам в атмосфере модернистских эстетических исканий, народнических увлечений и религиозных и интеллектуальных кризисов. Но способы отражения его в исследовательских работах позднего периода — это уже другая тема.

I.V. Moteyunajte

«Maturity» of S. N. Durylin-researcher: biography and methodology

The article discusses three peculiar S.N. Durylin's writing directions: artistic, research, and «diary». Their evolution in the 1920s — 1930s reflects the social adaptation of the writer in the first decades of Soviet power. The author shows how the professionalization of the letter leads to the dominance of the research component in the creative heritage of Durylin.

Keywords: S.N. Durylin; history of Soviet literary criticism; research discourse.

ОБ АВТОРЕ:

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна — доктор филологических наук, кафедра литературы ПсковГУ, профессор.

А.М. Грачёва

**Последняя литературная ученица Алексея
Ремизова (Н. Кодрянская на страницах
«Дневника мыслей») ¹**

Статья посвящена анализу взаимоотношений Ремизова с его последней литературной ученицей Натальей Кодрянской. Кратко проанализирована история литературной школы Ремизова 1920—1930-х годов. Дана характеристика работы Ремизова как редактора книги Кодрянской «Сказки». Рассмотрен образ Кодрянской на страницах «Дневника мыслей».

Ключевые слова: Алексей Ремизов, Наталья Кодрянская, книга «Сказки», «Дневник мыслей».

Со второй половины 1947 г. в «Дневнике мыслей» Алексея Ремизова на первый план выходит тема творчества. Последнее имело для литератора два вида: создание собственных произведений и работа с «человеческим материалом» — участие в рождении нового писателя — литератора, развивающего принципы ремизовской «теории русского лада».

Еще с 1910-х гг. Ремизов видел существенную сторону своей писательской миссии в «учительстве» — пестовании и «дрессировке» молодых литераторов. Подобное направление его деятельности продолжалось и в годы эмиграции, особенно явственно в начале и середине 1920-х гг. Об этом, в частности, вспоминала близкая знакомая Ремизова Н.В. Резникова: «Постепенно Ремизовы привыкли к Парижу. Круг знакомых расширился. Ремизов привлекал начинающих писателей. Он радовался, что в эмиграции начинает расти литература среди молодых, и охотно занимался с ними. Но в литературе он не мог быть снисходительным: он критиковал, учил и, главное, поправлял на свой лад их произведения: от автора мало что оставалось. Поэтому

¹ Статья подготовлена по гранту РФФИ № 19-012-00051а «А.М. Ремизов. Дневники 1951—1953. Расшифровка, текстология, комментарий».

большинство начинающих, боясь слишком большого влияния Ремизова и желая сохранить свое лицо, скоро отходили от А.М.»¹. О характере и трудностях литературного обучения у писателя вспоминал и критически относившийся к нему В.С. Яновский: «В конце двадцатых–в начале тридцатых годов Ремизов был кумиром молодежи в Париже. <...> Он учил нас обращать внимание не только на слова, но и на слоги или буквы, учитывая соотношение гласных и согласных, шипящих, избегая жутких русских причастий, вроде: кажущийся, чертыхающийся, являющийся и т.д., и т.д... <...> Популярность у молодежи льстила Ремизову; на этой карте он удачно обошел Бунина. Одно время за его воскресным чаем собиралось человек тридцать новых литераторов. Но продолжалось такое оживление не долго. Уход молодежи оставил еще одну язву в обиженном сердце».²

Среди причин «отхода» начинающих писателей от Ремизова как учителя литературного мастерства можно назвать несколько факторов.

Во-первых, характер эстетической позиции писателя. Она заключалась в пропаганде парадоксальной идеи — чтобы быть достойными продолжателями традиций русской словесности, надо повторить литературную ситуацию петровского времени и первой четверти XIX века — т.е. использовать уникальную возможность аккомодации в свое творчество новейших эстетических открытий западной литературы, в окружении которой оказались молодые русские эмигранты.

Во-вторых, сами методы ремизовского «обучения». Как наставник, он читал с пером в руке и жестко, сообразно с собственными эстетическими представлениями, правил «чужой текст», зачастую приобретающий в результате вид ремизовского «творчества по материалу». Целью «правки» было выведение произведения за рамки стандартизированного литературного языка, являвшегося, по мнению Ремизова, искусственно созданным. Такой язык писатель считал главным недостатком «пушкинской линии» разви-

¹ Резникова Н.В. Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове. СПб., 2013. С. 125.

² Яновский В.С. Поля елисейские. СПб., МСМХСIII. С. 187, 190.

тия русской прозы. Уже с начала 1910-х годов он начал пропагандировать свою «теорию русского лада». Согласно ей в поисках основы художественного текста — «реального» русского языка следовало обращаться к всевозможным формам его сохранения — в древнерусских текстах, в словарях, и в живой речи разнообразных слоев современного русского общества, хотя и разорванного революцией на части.

В-третьих, отсутствие возможности оказывать протекцию в деле публикации творений литературных «учеников». Ремизов не был влиятельным членом редакций периодических изданий, и поэтому не был способен напрямую влиять на возможность издания произведений молодого писателя. Литератор мог лишь дать рекомендательный положительный отзыв, при этом надо учитывать тот факт, что он всегда был нелицеприятен в оценки опусов начинающих творцов.

К началу 1930-х гг. у Ремизова остались два «ученика» — В.В. Диксон (1900—1929) и И.А. Болдырев-Шкотт (1903—1933)¹, но их жизни трагически рано оборвались. В дальнейшем обстоятельства внешние, прежде всего, политические (война, немецкая оккупация), а также личные (тяжелое материальное положение, болезнь жены) повлекли за собой прекращение процесса его литературного учительства.

После окончания войны возобновилось и приобрело более глубокий характер знакомство Ремизова с Натальей Владимировной Кодрянской. Она родилась в 1901 г. в Бессарабии в семье генерала из дворянского рода Гернгросс, окончила Московский институт благородных девиц. В 1919 г. Кодрянская вместе с родителями эмигрировала в Швейцарию (Женева), затем жила во Франции (Париж). Молодая девушка была очень хороша собой и в 1920-е гг. снималась в кино. В дальнейшем она вышла замуж за ус-

¹ См. подробнее: *Грачева А.М.* Забытое имя русского Зарубежья □ Иван Болдырев-Шкотт (к истории парижской литературной школы Алексея Ремизова) // Эпические жанры в литературном процессе XVIII—XXI вв.: забытое и «второстепенное». Материалы международной научной конференции VII Майминские чтения. 5□9 октября 2011 года. Том II. Псков, 2011. С. 177—184.

пешного и состоятельного предпринимателя И.В. Кодрянского. В 1940-м г. их семья успела уехать в США (Нью-Йорк). В Америке Кодрянская при получении гражданства сменила имя на Natalie Codray. После войны Кодрянские жили и в США, и во Франции. В 1940-е гг. Кодрянская дружески сблизилась с Ремизовым, она и ее муж материально помогали старому литератору оплачивать квартиру и коммунальные платежи.

Но главное в истории возобновившихся контактов Ремизова с довоенной дальней знакомой было связано с тем, что Кодрянская начала писать сказки. И Ремизов увидел в ней не только даму-меценатку, но и свою последнюю «ученицу». Постепенно из ее сочинений стала формироваться книга, в итоге так и названная — «Сказки»¹.

Во время визитов Кодрянской Ремизов «учил» ее на конкретных примерах как надо отображать сказочные сюжеты. В период ее отсутствия он регулярно записывал свои мысли о творчестве, давал образцы из своих и чужих произведений и посылал ей тетради, озаглавленные «Как научиться писать»². Однако главным предметом литературной работы Ремизова с Кодрянской в 1947—1950 гг. стало его редактирование ее готовящейся книги «Сказки». Тексты Кодрянской были не только отредактированы, но зачастую почти полностью переписаны Ремизовым.

Как известно, одной из существенных составляющих интеллектуальной жизни Ремизова 1940—1950-х гг. был его «Дневник мыслей». Писатель вел его на страницах школьных «общих тетрадей». На левой (оборотной) стороне разворота тетрадного листа делались ежедневные краткие заметки о событиях, фиксировались данные о публикациях и полученных гонорах, приводились перечни лиц, посе-

¹ *Кодрянская Н.* Сказки. Предисл. А. Ремизова. Илл. Н. Гончаровой. Париж, 1950. 284 с.

² См.: *Ремизов А.М.*: 1) Как научиться писать. [I]. Вступ. заметка, публ. и комм. А.М. Грачевой / Сб.: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. Вып. 2. СПб.; Салерно, 2003. С. 263—291; 2) Как научиться писать (Ремесло). [II]. Вступ. заметка, публ. и комм. А.М. Грачевой // «Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею Н.В. Корниенко. Сб. научных статей. М., 2014. С. 148—163.

тивших квартиру Ремизова в доме 7 на улице Буало. Правая же сторона была посвящена записям ночных сновидений, помеченных датировкой, указывавшей в ночь с какого числа на какое они пригрезились визионеру («1—2. V»; «26—27. VII»; «7—8. XI» etc.).

Наталья Кодрянская неоднократно поминаема на дневных страницах «Дневника мыслей». Во время ее приездов в Париж Ремизов тщательно, но лапидарно фиксировал даты посещения Кодрянской его квартиры, записывал получаемые от нее денежные суммы, а во время ее пребывания в США — даты получаемых от нее писем.

Труды Ремизова над книгой сказок Кодрянской нашли значимое отражение, главным образом, на «ночных» страницах дневника, в образах его сно-форм.

Примечательно, что «литературная внучка» Ремизова стремилась скрыть факт его активного участия в своем творческом процессе, и это нашло отражение в образах сно-форм:

Сон с 27 на 28 марта 1947 г.:¹

«Кодрянская похудевшая: «Я больше с вами не могу писать.

Сон с 5 на 6 октября 1947 г.:

«... Вижу «Египтянка» (приблудная у Ковалевской, крестил ее дочь). И думаю, сейчас придет Кодрянская: буду проверять сказки».

Сон с 19 на 20 октября 1947 г.:

«Все повторял заключение сказки, боялся забыть. Сейчас попытаю, может и забыл».

Сон с 6 на 7 июня 1948 г.:

«Просматриваю мои записи из писем к С.П., и нет им конца: целая книга выходит. И подклеиваю, разрывая одну из моих пестрых «конструкций». Появляется Кодрянская. «Сейчас, □ говорю, — возьмусь за ваши сказки». А их гора — и конца не видно».

Сон с 19 на 20 июля 1948 г.:

«Пробегаю Кодрянская в черном. Недовольна: «Я не исполнил». — «Но ведь я переписал», — думаю. Но сказать не могу. Убегает».

Сон с 4 на 5 января 1949 г.:

«Все время разговариваю с Кодрянской, убеждаю ее заняться книгой — издать, наконец».

¹ Здесь и далее тексты «Дневника мыслей» цитируются по авторграфам: РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 31—41.

Согласно устному свидетельству вдовы В.С. Варшавского — Татьяны Григорьевны, ее супруг и В.С. Яновский тоже занимались редактированием сказок Кодрянской. Вероятно, это делалось и «после Ремизова», чтобы убрать из текстов его ярко выраженную писательскую манеру, вернуть сказки к традиционному нейтральному стилю, отвергаемому парижским «учителем». Очевидно, писатель был осведомлен о дальнейшей правке переработанных, а, зачастую, просто переписанных им текстов и негативно относился к подобному повторному «исправлению» произведений своей «ученицы». В тандеме «соредакторов» Ремизова главная роль, скорее всего, принадлежала Варшавскому. Мемуарное свидетельство Т.Г. Варшавской о деятельном участии ее супруга в «доработке» сказок подтверждается «Дневником мыслей». В целом ряде сно-форм Кодрянская появляется вместе с Варшавским:

Сон с 23 на 24 ноября 1947 г.:

«В подъезде библиотеки Мазарини. Кодрянская и Варшавский. Очень светло и нарядно. Но я никак не могу попасть.

И во втором сне опять Кодрянская. Я объяснял ей сказки».

Сон с 2 на 3 апреля 1947 г.:

«К окну, но с проходом стола. У стола на столике телефон. Мы пришли к Кодряным <...> Кодр<янская> лежит на диване навзничь. К дивану подойти можно только со стены. <...> Кодрянская позвала, и я вижу Варш<авского>, он вышел из-за дивана. На плече у него полотенце. И к столу, и вынул какие-то тюбики — это не то крем, белая мазь. И прошел к Кодрян<ской> за диван. (Около дивана с этой стороны какие-то тряпки на табуретке). И я взглянул: Кодрян<ская> лежит в платье, но ноги не покрыты. И думаю: «Как же это так Варшавск<ий>» — неловко?»

Сон с 20 на 21 мая 1947 г.:

«Варшавск<ий> лежит в головах. Кодрянская. Я спрашиваю Варшавск<ого> («допрашиваю»), ему очень тяжело, он отвечает через силу».

Сон с 29 на 30 октября 1948 г.:

«... Вижу, бежит Кодрянская и с ней черненькая (если это Прегель С.Ю., то очень похудевшая). А за ними Варшавский».

Аспект получения материального вознаграждения за выполненный труд, несомненно, присутствовал в мотивации работы Ремизова над текстами «литературной внучки». Однако не это являлось для него главным. Сказки Кодрян-

ской, печатавшиеся и получавшие положительные отзывы критики, становились для писателя (редактора, друга, учителя) как бы итоговым представленным читателю «реальным доказательством» верности избранного им литературного пути. Они подтверждали эстетическую правоту его «теории русского лада» — т.е. создания художественного текста на основе живого народного языка, сохранившегося в современной разговорной речи, в древнерусских памятниках деловой письменности, а также в записях фольклористов, в словарях диалектов и говоров.

В 1950 г. редакторские труды Ремизова над «Сказками» Н.В. Кодрянской завершились публикацией книги. Для писателя выход этого издания был лично важным событием, которое знаменовало торжество ремизовской «литературной школы», и после Второй мировой войны продолжившей свое существование в лице его «ученицы». Ремизов вложил в произведения Кодрянской немало своих сил и таланта. Зачастую он почти полностью переписывал исходные тексты, занимаясь, используя ремизовский термин, «творчеством по материалу». Окончание редактирования рукописи «Сказок» означало также освобождение от кропотливого труда «литературного негра», работы, фактически отнимавшей у пожилого писателя много времени. Впоследствии друг и литературный секретарь писателя Н.В. Резникова так отозвалась об этом редактировании, а вернее, сотворчестве Ремизова, крайне нелицеприятно охарактеризовав и «литературную внучку» писателя, и ее мужа (И.В. Кодрянского): «А<лексей> М<ихайлович> попал в настоящее рабство — работал, трудился, писал, переписывал, портил глаза, утомлялся — ведь какой это был труд!... и что получал, от богатеев? *Скромный терм, электрические и газовые счета.* Это все, даже денег на еду и расходы не давали. На издание «Оплешика» никогда ни копейки. <...> А<лексей> М<ихайлович> <...> пожертвовал своими намеченными книгами — Достоевский до каторги — Шестидесятники (Чернышевский, Добролюбов, Белинский) и воспоминания<ми> о русских революционерах, кот<орых> он знал в молодости. — Отдавая все теплое время — всю зиму болел, а весной начинал оживать — работе для Кодрянской — истощил свои силы, и, идя наперекор себе, просто ускорил конец свой — так и не написал

задуманное. О чем любящие литературу Ремизова пожалеют (и, главное, от бедности Ремизова они вовсе не спасали — только помогали существовать)¹. Но, как бы то ни было, в 1950-м году Ремизов искренне радовался выходу книги, в которой небезосновательно видел публикацию еще одного *своего* детища, созданного питомицей его «школы». Об этом свидетельствуют его эмоциональные записи от 12 октября 1950 г. на дневной стороне Дневника:

«Я счастлив, дождался. / Вечер. Кодрянские привезли книгу, вышла книга Натали Кодрянской, «Сказки.

«Событие в литературе. / Кодрянскую я называю: / За-летная на землю / волшебная».

Искренняя радость Ремизова по поводу выхода своего детища была омрачена, когда он четко понял, что Кодрянская поставила четкую границу между ним — исполнителем — *редактором* и ею самой — *автором* новой книги. На ночной стороне «Дневника мыслей» появилась не свойственная страницам этой части текста запись прямой авторской речи, запись, выбивающаяся из характерных для ночи фиксаций фантастических сюжетов сновидений.

Запись в ночь с 15 на 16 октября 1950 г.:

«Сон под пробудкой. Память непроницаемая. Две вещи прихлопнули — мысль продолжалась и во сне. / <...>«Телячий восторг», который до добра не доводит. Не мог удержаться, мне хотелось, чтобы сказки Кодрянской были у всех, мысленно я посулил книгу всем, кто бывает здесь, и не удержался, посулил книгу Верховой <Е.Д. Унбегаун — А.Г.>. Она была изумлена: такое внимание. «Надо за это что-то сделать? — сказала она, — такая дорогая книга!» Она никак не ожидала. / А выяснилось, что книги у меня нет, и дарить ее автор не собирается. / Как поправить мою оплошность?»

Написанные после окончания работы над книгой многочисленные, восхваляющие книгу Кодрянской послания Ремизова его знакомым из мира литературы свидетельствуют о том, что в итоге писатель отодвинул в сторону личную обиду ради утверждения жизнеспособности своей литературной школы, после войны полномасштабно представленной в лице лишь одной «ученицы». Характерно, что

¹ Резникова Н.В. Письмо Б.Б. и А.В. Сосинским. 18 марта 1974 г. // ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 615. Л. 1.

в ремизовских сно-формах того времени, посвященных тревогам о судьбе людей искусства на его Родине, думы литератора о репрессиях в СССР сплетались в фантастической форме с мыслями о своих умерших и живых «учениках».

Сон с 18 на 19 августа 1951 г.:

«В.В. Диксон <умерший литературный «ученик» Ремизова — А.Г.> в тюрьме, я вошел в его камеру. Он встретил меня радостно. Сидела в тюрьме и Н<аталья> В<ладимировна>: она говорит об этом с ужасом, и я думаю за нее со страхом».

В дальнейшем Ремизов избрал Кодрянскую как титульного автора создаваемой им книге о самом себе, озаглавленной «Лицо писателя». Последовавшая в 1957 г. смерть не позволила литератору полномасштабно осуществить свой замысел.

Писатель Б.Г. Пантелеймонов, в 1940-е гг. также испытывавший на себе «учительскую» методу Ремизова, писал: «Ремизов не для «легкого чтения». <...> Надо его читать по кусочкам и обязательно перечитывать. Это совсем не развлечение, а работа. Некоторым она и не по зубам, его обвиняют в «словесных причудах», хитрословии, «утомительности филигранной работы языка», в насилии на принятый синтаксисом. Любителей легкого чтения раздражает загадочность мысли Ремизова, она не дается прямо в руки. Зато его последователи — все пламенные, для них Ремизов — Учитель и апостол».¹

Верной и пламенной «ученицей» была и Н. Кодрянская. Она, как могла, завершила их общий план, издав за свой счет и под своим именем (как и было спланировано ее «учителем») книгу под названием «Алексей Ремизов»², до настоящего времени остающуюся одним из основных источников сведений о жизни и творчестве литератора. Ее дальнейшая деятельность была посвящена публикации книги ценнейших писем Ремизова к ней³, попыткам ис-

¹ *Пантелеймонов Б.* Встречи со старыми писателями (Бунин, Ремизов, Тэффи, Шмелев, Зайцев) // *Пантелеймонов Б.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Омск, 2014. С. 125.

² *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. 339 с.

³ *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. 416 с.

полнения его завещания — возвращения на Родину его архива, а также безвозмездной передаче в российские архивы хранившихся у нее рукописей и рисунков писателя. Кодрянская скончалась в 1983 г., так и не реализовав свой последний проект — публикацию богато иллюстрированной книги о творчестве Ремизова-графика. Однако все сделанное ею свидетельствует о том, что преданная «ученица» в меру своих способностей стремилась исполнить заветы своего литературного «учителя» и сохранить его творческое наследие.

A. M. Gracheva

***The latest literary student of Alexei Remizov
(N. Kodrjanskaja in the pages of «Diary of thoughts»)***

The article is devoted to analysis of relations Remizov with his latest literary student Natalia Kodrjanskaja (Natalie Codray). The history of the literary school of Remizov of 1920—1930 is briefly analyzed. The characteristic of the work of Remizov as the book's editor «Tales» by Kodrjanskaja. Considered Kodrjanskaja portret on the pages of the «Diary of thoughts».

Keywords: Alexei Remizov, Natalia Kodrjanskaja (Natalie Codray), the book collection «Tales», «Diary of thoughts».

ОБ АВТОРЕ:

ГРАЧЕВА Алла Михайловна — доктор филологических наук, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, заведующая Отделом новейшей русской литературы.



СОЦИОЛОГИЯ ЗРЕЛОСТИ

Ли Цун

**Возраст Китая во «Фрегате «Паллада»»
И.А. Гончарова**

Статья посвящена анализу возраста Китая во «Фрегате «Паллада»» И.А. Гончарова; состарившийся Китай проявляет признаки пробуждения, что позволяет говорить о неоднозначности его возраста.

Ключевые слова: возраст Китая, «Фрегат «Паллада»», Шанхай, детство, юность, зрелость, старость.

В XIX веке начинается диалог между Китаем и Россией, в русской литературе появляются все более ясные и реалистичные описания этого восточного государства. «Фрегат «Паллада И.А. Гончарова — одно из первых в русской литературе произведений, в которых описан Китай середины XIX в. и Тайпинское восстание. Эта книга представляет собой подробный отчет о кругосветном путешествии И.А. Гончарова по прибрежным странам Атлантического океана, Индийского и Тихого океанов на фрегате «Паллада», включая Китай, с октября 1852 г. по февраль 1855 г.

Изображение Китая, созданное Гончаровым, было основано на наблюдениях за Китаем в течение месяца пребывания с декабря 1853 года.

В русской культуре было традиционным сравнение уровня развития государства с возрастом человека. Е.А. Краснощекова пишет, что многие философы, в том числе П.Я. Чаадаев, при характеристике уровня национальных сознаний исходили из «уподобления исторических фаз развития тех или иных стран (цивилизаций) с человеческим возрастом (младенчество—детство, отрочество, юность—молодость, зрелость, старость)»¹. Анализируя «Фрегат «Паллада Гончарова, Краснощекова делает акцент на сочетании ума и сердца как в жизни человека, так и в жизни государства. Англия лишена жизни сердца, но зато она опережает всех в экономическом развитии. Государст-

¹ Краснощекова Е.А. И.А. Гончаров: Мир творчества. СПб.: Пушкинский фонд, 1997. С. 175.

ва во «Фрегате «Паллада»» располагаются на возрастной шкале: в детстве находится Япония, в старости — Англия, все остальные страны занимают промежуточное положение.

Гончаров приехал в Китай в период между Первой и Второй опиумными войнами. Англичане использовали победу в Первой опиумной войне, чтобы заставить феодальное коррумпированное правительство Цин подписать Нанкинский договор; правительство Цин отрезало остров Гонконг от Соединенного Королевства, утратило территориальный суверенитет, открыло Гуанчжоу, Сямынь, Фучжоу, Нинбо, Шанхай в качестве портов для торговли, лишив своих торгового суверенитета. Британцам разрешили создавать консульства в торговых портах, британские бизнесмены могли свободно торговать с китайцами, налог на импорт и экспорт товаров Соединенного Королевства в Китай должен был быть согласован между Китаем и Великобританией, тарифный суверенитет был утрачен¹.

В 1852 г. история Китая насчитывала около 4800 лет. По сравнению с историей других стран Китай уже был стар, но его экономический уровень оставался очень низким. «Старость» измерялась количеством прожитых лет, но значительно отставание в развитии было очевидно.

В тот день, когда Гончаров прибыл в Шанхай, он записал в дневнике: «В Китае мятеж»². Автор стал свидетелем подавления восстания со стороны правительства Цин, которое объединило британцев, организовав кровавые репрессии против мятежников. Многие члены правительства пристрастились к опиуму и способствовали опиумной торговле. Бюрократия, коррупция и некомпетентность являлись важными причинами начала опиумной войны. Восстания эффективно подрывали феодальное правление династии Цин, препятствовали иностранной агрессии, способствовали распаду феодального общества, предотврати-

¹ Го Ся, Лю Сюелинь. Анализ Нанкинского договора // История Хэйлунцзяна. Харбин, 2009. С. 36—37.

² Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 2: Фрегат «Паллада». СПб.: Наука, 1997. С. 400. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

ли процесс колонизации Китая и составили чрезвычайно важную страницу в истории страны. Восставшие в Шанхае в книге Гончарова находятся в восторженно-беспомощной юношеской стадии развития, до возраста зрелости им далеко.

Гончаров изображает этот период в развитии государства как динамический процесс: «И в настоящее время он в здешних морях затмил колоссальными цифрами своих торговых оборотов Гонконг, Кантон, Сидней и занял первое место после Калькутты...» (С. 431). Гончаров писал, что китайцы распространились повсюду, и этому народу суждено играть большую роль в торговле, а может быть и не в одной торговле¹. Торговля, по Гончарову, один из факторов взросления государства. Хотя торговля в Шанхае развивается в результате распространения опиума, но Шанхай в целом начинает двигаться от детства к юности.

Китай является традиционной сельскохозяйственной страной. На эту сторону жизни государства Гончаров обратил особое внимание: «...нельзя было не заметить ума, порядка, отчетливости, даже в мелочах полевого и деревенского хозяйства» (С. 422). В Китае сельское хозяйство играет решающую роль. Люди живут родами, тщательно обрабатывают землю, такая сельскохозяйственная цивилизация породила сдержанный самодостаточный образ жизни, культурную традицию, систему управления сельским хозяйством и т. д. Гончаров приехал на окраину города и увидел образ жизни крестьянина под влиянием традиционной китайской земледельческой цивилизации, поражаюсь мудрости крестьян. Он заметил аккуратную пахотную землю, гряды и борозды были прекрасно организованны. Автор записал: «Здесь, кажется, каждая щепка, камешек, сор — всё имеет свое назначение и идет в дело» (С. 422). Очевидна параллель с описанием Англии: «Про природу Англии я ничего не говорю: какая там природа! ее нет, она возделана до того, что всё растет и живет по программе»,

¹ См.: *Гао Жунго*. Государственный образ Китая в середине XIX века у И.А. Гончарова // Материалы VI Международной научной конференции, посвящённой 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2017. С. 53.

«поля здесь — как расписные паркеты» (С. 49), «в поле не найдешь праздного клочка земли...» (С. 50). К сельскому хозяйству в Китае относятся так же, как и в зрелой Англии: «Самые домики, как ни бедны и ни грязны, но выстроены умно; всё рассчитано в них; каждым уголком умеют пользоваться: всё на месте и всё в возможном порядке» (С. 423). Мудрость китайского народа проявляется здесь в полной мере. В ведении сельского хозяйства китайский народ демонстрирует черты зрелости.

Более чем за 20 дней пребывания в Шанхае Гончаров прошелся по улицам и переулкам, побывал на китайском рынке, в ресторанах, магазинах, ремесленных мастерских, сельских районах в пригороде. Китайские обычаи и детали жизни вызвали у него большой интерес. Он тщательно наблюдал за трудящимися Китая: носильщиками, ремесленниками и крестьянами. Вывод, который он делает, свидетельствует не о застое, а о непрерывном движении и развитии: «Китайцы — живой и деятельный народ: без дела почти никого не увидишь» (С. 412).

Автор подробно характеризует носильщиков: они одеты аккуратно, хотя несут тяжелые грузы, ведут себя вежливо, и одежда не пачкается, потому что у них есть специальный инструмент — бамбуковое коромысло. Гончаров подчеркивает: «Всё это чисто, даже картинно: и бамбук, и самые кирпичи, костюм носильщика, коса его и легко надетая шапочка...» (С. 412). В то время Шанхай, как один из пяти торговых портов, много торговал, туда приезжали иностранцы. Безусловно, работа носильщиков в эту эпоху в значительной степени развилась. Деятельность носильщиков придавала городу оживление.

Когда фрегат «Паллада» приближался к берегу Шанхая, автор заметил китайские джонки. Они уютны и изящны, имеют прекрасную скульптуру, красиво и богато украшены. «Лодки эти превосходны в морском отношении...» (С. 406), — пишет Гончаров.

Еще одна сторона деятельности китайцев — резьба по дереву. После посещения резиденции американского консула в Шанхае автор выразил свои чувства к технике резьбы китайцев: «Китайцы, как известно, отличные резчики на дереве, камне, кости. Ни у кого другого, даже у немца не достанет терпения так мелко и чисто выработать вещь...»

(С. 415). Резьба является важной частью китайской культуры. В ней отражается история страны, воплощаются национальный дух и традиции, духовный и культурный облик каждого исторического периода. Гончаров большое внимание уделил художественной резьбе, ремесленники вырезали из коры грецкого и миндального ореха уменьшенную копию джонок со всеми удобствами, прямо как живой, близкий к реальности, даже выражение лица хорошо видно, «...они на коре грецкого или миндального ореха вырезают целые группы фигур в разных положениях, процессии, храмы, дома, беседки, так что вы можете различать даже лица. Из толстокожего миндального ореха они вырежут вам джонку со всеми принадлежностями, с людьми, со всем; даже вы отличите рисунок рогожки; мало этого: сделают дверцы или окна, которые отворяются, и там сидит человеческая фигура. Каких бы, кажется, денег должно стоить это?..» (С. 415). Автор видел китайскую лодку с разными безделками: резными вещами из дерева, вазами, тростями из бамбука, каменными изваяниями идолов: «Я хотя и старался пройти мимо искушения, закрыв глаза и уши, однако купил этих пустяков долларов на десять» (С. 438). Здесь можно видеть привлекательность китайских ремесел для Гончарова.

Таким образом, Шанхай находится в непрерывном движении, а значит, развивается и растет. Возраст Китая в целом во «Фрегате “Паллада”» Гончарова оценивается по-разному. В главе «От Манилы до берегов Сибири» автор про китайцев пишет: «...нравственными истинами китайцы едва достигли отрочества и состарелись. В них успело развиться и закоренеть индивидуальное и семейное начало и не дозрело до жизни общественной и государственной...» (С. 602). Во многом такая позиция объясняется православными взглядами автора на фоне конфуцианских идей, которых придерживаются китайцы.

Стоит отметить, что во «Фрегате “Паллада”» Гончарова существует две главы, описывающие Китай: «Гонконг» и «Шанхай». Глава «Гонконг» находится в конце первого тома и мала по объему. В то время Гонконг являлся колонией Англии, Китай подписал Нанкинский договор из-за провала Первой опиумной войны, уступил Гонконг Британии и полностью утратил там право. Гончаров пишет: «Всё равно:

я хочу только сказать вам несколько слов о Гонконге, и то единственно по обещанию говорить о каждом месте, в котором побываем, а собственно о Гонконге сказать нечего...» (С. 284). Другими словами, Гонконг не является репрезентативным и не дает материала для анализа.

В целом возраст Китая во «Фрегате “Паллада”» Гончарова не является стабильным. Правящий класс правительства Цин и коррумпированные чиновники состарились в младенческой стадии; зарождающийся гражданский класс, участвующий в восстании, находится на «подростковом» этапе, кажется, повстанцы готовы перейти в следующую возрастную стадию, но на самом деле из-за жажды удовольствий, коррупции и других причин, восстание потерпело неудачу. Мы разделяем точку зрения С.А. Васильевой, что Китай «состарился, едва достигнув отрочества»¹. Первоначальный детский и подростковый возрасты постепенно сменились старостью. Однако часть населения, жители Шанхая, благодаря непрерывному труду, движению приближается к зрелости. Группа носильщиков относится к стадии социальной зрелости, это их образ жизни. Ремесленники и крестьяне благодаря своему мастерству и неутомимому труду, влиянию китайского искусства резьбы и земледельческой цивилизации находятся на зрелом этапе.

«Фрегат “Паллада” является произведением, сочетающим исторический материал с художественной увлекательностью. Гончаров, основываясь на личных чувствах и проницательных наблюдениях, создал образ Китая, который был совершенно другим, более полным, более реалистичным, чем в предшествующих литературных произведениях. Подробное и яркое описание давало русским ключ к всестороннему и глубокому пониманию Китая в XIX в. и имело важное значение для реального представления о китайской социальной реальности. Сегодня, в XXI в., образ Китая во «Фрегате “Паллада”» Гончарова все еще имеет важное научное и практическое значение.

¹ Васильева С.А. Философия истории в книге И.А. Гончарова «Фрегат “Паллада”»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТвГУ, 1998. С. 16.

Li Tsung

Age of China in «Frigate “Pallada”» by I. A. Goncharov

This article focuses on analysis of the age of China in the «Frigate “Pallada”» Goncharov; aged China shows signs of awakening, which provides us with an opportunity to discuss China's age problem.

Keyword: age of China, «Frigate “Pallada”», Shanghai, childhood, adolescence, maturity, old age.

ОБ АВТОРЕ:

Ли Цун — аспирантка 1 курса ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет» (специальность «Русская литература»).

Н. В. Снетова

***Проблемы зрелости человека и общества
в зеркале рефлексии Николая Страхова***

В статье предпринимается попытка реконструкции концепта зрелости в философии Н.Н. Страхова. В его понимании зрелости можно выделить два аспекта. В аспекте социальном: мыслитель видит критерий зрелости общества, его духовного развития в самобытности.

Ключевые слова: Николай Страхов, сущность человека, самосознание, самобытность культуры, зрелость, органицизм, славянофильство, литературный процесс в России.

Понятие зрелости в научной литературе разработано слабо, большая часть публикаций — это публикации по проблемам развития индивида в рамках психологических исследований, прежде всего периода детства и юности. Вместе с тем процесс развития личности продолжается во взрослом, зрелом и позднем возрасте.

В гуманитарном знании понятие «зрелость» остается полисемантическим. «Психологи — и теоретики, и практики — используют категорию “зрелость” в своей научной и практической работе. Однако ее содержание столь разнообразно и широко, что в последние годы ее употребление близко к метафорическому», — констатируется в предисловии к коллективной монографии «Феномен и категория зрелости в психологии»¹. Одна из причин такой ситуации — в предметах изучения, ими выступают самые сложные явления в мире — общество и человек. Понятие «зрелость» рассматривается в различных науках — таких, как экономика, политология, биология, философия, социология, педагогика и психология. В экономике «зрелость» характеризует период «жизненного цикла товара», когда рынок им насыщен и достигнут максимум его продаж. Такая фаза называется «зрелый рынок», за этой фазой следует фаза упадка. В биологии под зрелостью имеется в виду уровень развития ор-

¹ Феномен и категория зрелости в психологии / отв. ред.: А.А. Журавлев, Е.А. Сергиенко. Москва: Ин-т психологии РАН, 2007. С. 5.

ганизма, что имеет четкие характеристики, например, признаки полового созревания, сроков и уровней окостенения костей скелета, развития физиологических и морфологических систем организма и т.д. В этих науках закономерно используется количественный подход к данному явлению, что обуславливает возможность точных определений и характеристик. На этом точность в понимании феномена зрелость заканчивается.

В политологии понятие «зрелость» применяется в оценке уровня развития политических институтов и их функционирования, развития политического сознания и поведения, правовой системы. В социологии феномен зрелости анализируется в контексте взаимодействия человека с социумом. Изучение развития человека, особенно взрослого, «зрелого» человека, стало в последние годы предметом специальной науки — акмеологии. На наш взгляд, исследование проблемы зрелости в социально-гуманитарных науках остается на уровне феноменологическом. Художественная литература, имея своим предметом изображение и осмысление человека, безусловно, обращается к образному отражению «зрелости». При всем многообразии предлагаемых характеров, человеческих поступков, жизненных коллизий писатели и поэты в художественных образах воспроизводят типические, сущностные черты личности, характеризующие ее как зрелую или незрелую.

И в истории философии мы видим, конечно, в зависимости от теоретико-методологических предпосылок, во многом феноменологический подход. В философии зрелость рассматривается в контексте проблемы *развития*, где она выступает как высшая ступень процесса развития. Современная философская мысль при стремлении научно осмыслить проблему зрелости индивида анализирует процесс становления индивидуальной зрелости как обусловленный социально-культурными предпосылками и условиями, носящими конкретно-исторический характер. При этом исследуются взаимоотношения личности с государством, социумом с позиций ее ответственности, гражданственности, социальных функций. Кроме того, в философии в социальном плане понятие зрелости применяется и при анализе исторического развития цивилизации, культуры.

Остановимся на понимании зрелости в творчестве русского философа 2-й половины XIX в. Николая Стрхова (1828-1896). Думается, его взгляды, оценки часто выглядят достаточно актуальными для нашего времени. Мыслителя можно оценить как умеренного консерватора и неославянофила. Себя он назвал славянофилом, но в историко-философской литературе принята более точная оценка¹.

Чтобы понять специфическую трактовку зрелости у Стрхова, охарактеризуем социальную ситуацию, которая в текстах философа определяла постановку проблем зрелости российского общества и предлагаемые решения. Развивающийся капитализм требовал и порождал иной тип личности, с иными нравственными ориентирами и идеалами, нежели существовавшие при патриархальном укладе жизни. В условиях хотя и довольно медленных, но коренных изменений происходило столкновение старых и новых ценностей, в том числе нравственных. Модернизация в России происходила гораздо позже, нежели на Западе, поэтому отечественные мыслители могли оценить итоги этого процесса, анализируя состояние западной культуры, сравнивая Россию и Западную Европу. Такого рода сравнительный анализ мы видим у старших славянофилов, а также у А. И. Герцена, Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, Ф. М. Достоевского, Н. Н. Стрхова и др. В России усиливался индивидуализм, прагматизм, росло отчуждение людей друг от друга. Погоня за прибылью затмевала справедливость, сострадание, милосердие, взаимопомощь, сочувствие и другие гуманные побуждения. Иными словами, в стране относительно быстро происходил слом патриархальных привычных устоев жизни, которые казались неизблемыми. В этих условиях в общественном и индивидуальном сознании наблюдается обращение к консервативным установкам и ценностям. Личность и творчество Н. Н. Стрхова — яркое подтверждение данной закономерности.

Интерпретация зрелости у Стрхова была обусловлена его органическим воззрением на мир. Мыслителя можно

¹ *Стрхов Н.Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском /Биография. Письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. СПб.: Типография Суворина, 1883. Т. 1. С. 205.

отнести к такому сквозному направлению в русской философии, как органицизм. С философской точки зрения проблема зрелости связана с пониманием развития, поэтому остановимся только на особенностях органического подхода. Философ писал, что любое целостное образование следует рассматривать как организм, все элементы которого органически взаимосвязаны. Каждое целостное явление, как всякий организм, развивается само из себя, на собственной основе, ибо внутри себя содержит изначально силу, дающую ему развитие, и закон, по которому оно изменяется. Следовательно, органическое развитие — это развитие собственной основы, собственных начал жизни. Каждая целостная система, например, народ, нация, человек является замкнутым миром. Страхов видит положительную сторону органического понимания действительности в том, что оно лишено односторонности в отличие от расхожих представлений о социальном развитии как прямолинейном процессе. Как и организм, любые органические образования зарождаются, переживают период расцвета, упадка, гибели. Они заражаются, болеют, вырождаются, выздоравливают¹. Отсюда вытекало его понимание исторического развития общества, человека и их зрелости. Любой социум, как и человек, является целостным организмом, развивается органически.

С точки зрения Страхова, если учитывать итоги исторического развития России и Запада, то можно говорить о существовании двух критериев социального прогресса — западного и русского. Согласно европейской традиции, критерий зрелости развития народа, государства — образованность. В статьях «Роковой вопрос», «Литературная деятельность Герцена» выдвигается в качестве критерия социального прогресса русского народа *самобытность*. Иными словами, самобытность выступает критерием зрелости социума. Следует отметить, что в 1864 году Страхов, имея в виду критерий самобытности, судя по ненапечатанной тогда работе «Ряд статей о русской литературе», был убеждён, что в этом отношении прогресс будет непременно. Оптимизм ему внушало развитие отечественной литературы.

¹ *Страхов Н.Н.* О методе естественных наук и значении их в общем образовании. СПб., Типогр. Эдуарда Праца, 1879. С. 73-93.

Основу этой самобытности составляет почва, которая есть народ в его историческом развитии и современном состоянии, в полноте его реальных сил и духовных запросов. Вот эта *полнота реальных сил и духовных запросов* и является зрелостью общества, по Страхову. Почва является истинным выражением национального характера. Вместе с тем, философ очень критично оценивает настоящее духовное состояние России, достижение ступени зрелости лежит в будущем: «Конечно, мы еще не заявили для всех несомненно те глубокие духовные силы, которые хранят нас и дают нам крепость; но мы им верим, мы их чувствуем, и рано или поздно докажем всему свету. Конечно, наша русская культура столь медленно слагающаяся, столь трудно развивающаяся, может, по бедности своих внешних форм, подать повод к высокомерию Запада. Европа честит нас варварами, и поляки в своей вражде не находят меры в унижении нашей духовной жизни. Мы же думаем, что наша культура, хотя менее развитая и определенная, носит в себе залог такой крепости, такого глубокого и далекого развития, каких, может быть, не имеет никакая другая культура»¹. В предисловии к сборнику статей «Борьба с Западом в нашей литературе» Страхов пишет, что влияние Европы постоянно отрывает русских от почвы, поэтому «все наше историческое движение получило какой-то фантастический вид». Беда, незрелость России — рабское преклонение перед Западом, что грозит утратой самобытности и полным развитием тех пороков, которыми страдает западная цивилизация.

Резко критикуя западную цивилизацию, Страхов, получивший прекрасное образование, предлагает уважать Запад и даже благоговеть перед величием его духовных подвигов, но при этом, по его мнению, «необходима умственная борьба с Западом». Для Страхова характерна вера в скрытую силу и мощь русского народа, в то, что в будущем эта сила реализует заложенные в ней возможности. Современная русская художественная литература, считает он, есть реальная демонстрация духовных возможностей русского духа. Рассмотрим проблему зрелости на примере его

¹ *Страхов Н.Н.* Борьба с Западом. 2-е изд. СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1890. Кн. 2. С. 155.

анализа состояния этой литературы. В работе «Бедность нашей литературы» мыслитель отмечает, что мы живем с сознанием нашей духовной несостоятельности, незрелости и радуемся малейшей похвале со стороны Запада. Но чувство нашей духовной незрелости еще не есть доказательство такой незрелости, несостоятельности. Оно свидетельствует, что мы не можем точно оценить степень нашей состоятельности: «Может быть, мы вполне состоятельны в духовном отношении; русскому человеку хочется в это верить; даже, в сущности, он не может этому не верить...»¹.

В чем проявляется незрелость нашей духовной жизни? Во-первых, наша незрелость выражается в слабо развитом самосознании, в «бедности сознания нашей духовной жизни»: «Мы одинаково не знаем ни ее дурных, ни ее хороших сторон и осуждаем ее огулом, без разбора». Страхов делает справедливый вывод о следствиях недоверия к духовной жизни своего народа. Мы испытываем комплекс неполноценности в оценке зрелости этой жизни. Отсюда у нас пренебрежительное отношение к ее проявлениям, «высокомерное отношение к ним». «Презрительно смотрим мы на движение, вокруг нас совершающееся; ни к чему у нас нет теплого, живого участия. Таким образом, вторая наша бедность есть бедность уважения и беспристрастия, совершенная потеря способности ценить явления по их достоинствам...».

При этом обнаруживается почти полный недостаток *чувства собственной ответственности*, того чувства, которое одно может быть плодотворно при таком положении вещей. При мысли о нашей духовной бедности, казалось бы, каждому должна приходиться на ум его собственная духовная бедность; казалось бы, каждый должен был смиряться и употреблять все усилия, чтобы накопить кое-какие богатства и уйти от общего приговора. Но ничуть не бывало. Роль судьи так легка и соблазнительна, что все лезут в судьи, и эти судьи забывают, что они в то же время и подсудимые². Таким образом, чувство нашей духовной

¹ Страхов Н.Н. Бедность нашей литературы // Литературная критика. СПб.: Русский христианский гуманитар. ин-т, 2000. С. 43-44.

² Там же. С. 44-45.

бедности не стимулируют на то, чтобы преодолеть незрелость, ускорить наше развитие. Страхов не делает заявочных оценок, обращается к ситуации в литературе и науке. «Приступит славянин к нашему письменному богатству — что же он найдет? Два-три истинно великих художника; два-три писателя с порывами к истинно самостоятельному мышлению; несколько дельных исследований — больше из диссертаций, обеспечивающих вступление в профессию; несколько произведений из жанра, в роде рассказов г. Успенского и отчасти драм самого г. Островского...»¹. Их произведения часто неадекватно оцениваются, их достоинства принижаются. «Затем довольно переводов, не отличающихся верностью подлинникам; еще более беллетристических произведений, не отличающихся дарованием... И только. Академия издает свои труды на французском и немецком; университеты с благоразумной экономией остерегаются давать публике, пропорционально числу своих профессоров, хотя бы двадцатую долю того, что дают пропорционально числу своих деятелей заграничные университеты: Словом, наука даже не в детстве, а в младенчестве; не может до сих пор покончить спор даже о том, с чего должно *начинать учиться...*»². Вывод: у нас скудно понимание нашей литературы, мы имеем литературную критику, не достигшую степени зрелости.

Страхов ставит вопрос: каков характер нашей незрелости, бедности? Ответ звучит следующим образом: наша духовная бедность есть бедность особенная. Если внимательно проанализировать ее черты, то можно сделать вывод, что есть основания для надежд на будущее. «Если мы взвесим все препятствия, которые эта литература встречала в своем развитии, то, может быть, найдем, что она немало и сделала. Может быть, окажется, что удивительным образом в этой литературе сказалась душевная мощь великого народа, того народа, который Европа до сих пор считает варварами и который в лице своих образованных предста-

¹ Там же. С. 45.

² *Страхов Н.Н.* Бедность нашей литературы // Литературная критика. СПб.: Русский христианский гуманитар. ин-т, 2000. С. 45.

вителей сам впадает иногда в сомнение и сокрушение относительно своих духовных сил»¹.

Органический подход сказывается здесь в том, что, согласно Страхову, «каждая вещь должна быть судима на основании ее самой. Ничего нельзя понять ни в каком деле, если мы будем становиться на чуждые ему точки зрения, если будем прикидывать к нему чуждые ему мерки. <...> Литература есть дело органическое; ее недостатки тесно граничат с ее достоинствами, и там, где высокомерный взгляд видит лишь больное место, в действительности, может быть, окажется здоровое и глубокое усилие организма избавиться от худосочия»². По мнению философа, в оценках зрелости, в поисках достоинств лучше недооценить себя, нежели переоценить. Он советует не торопиться в достижении зрелости: «Сознание вообще возрастает медленно»³.

Мы усердно учились у европейцев. Каков результат? Итог, по мнению мыслителя, — европейское просвещение на нашей почве приносит скудные плоды. Почему? По нашей неспособности? Или для иного результата есть внутренние препятствия? Читаем у Страхова следующее объяснение: «Если в самой натуре, в задатках нашего нравственного бытия есть препятствие, не дающее нам покорно и слепо подчиняться чуждому влиянию, если мы одарены некоторою нравственною самостоятельностью, крепкою, но не ясно сознаваемою, то понятно, что должна возникнуть борьба между стремлениями наших душевных сил и тем умственным строем, который на них налагается, который ставится для них авторитетом и правилом»⁴. У нас, констатирует философ, совершается таинственная история борьбы неясных начал с ясными, зачатков с развитыми формами. Развязка — появление поэта, который завершил все предыдущее развитие, «нашедши истинно русскую поэзию». Пушкин «умел глядеть поэтическими глазами на настоящую русскую действительность». Был и другой выход в этой борьбе: «Умы более холодные, теоретические пришли

¹ Там же. С. 51.

² Там же.

³ Там же. С. 63.

⁴ Там же. С. 65.

<...> к полному отрицанию русской жизни и, несмотря на то, что уже существовала обманчивая история Карамзина, не усумнились вычеркнуть жизнь русского народа из истории всемирного развития. Представителем таких умов был Чаадаев, приятель Пушкина...»¹

Страхов выделяет ступени в движении нашего литературного процесса, нашего общественного сознания к состоянию зрелости:

1) *«Период восторга. Инстинктивное, неопределенное ощущение своей силы. Поверхностное или фальшивое знакомство с Европою.*

2) *Период обмана. Действительное знакомство с Европою и обманчивое примирение нашей жизни с ее идеями.*

3) *Пушкин. Эпоха, завершающая два предыдущих периода. В одно время: поэтическое признание русской жизни и ее теоретическое отрицание.*

4) *Западники и славянофилы. Борьба между отрицанием русской жизни и признанием, ее самостоятельности. В художестве: развитие задатков, положенных Пушкиным.*

5) *Нигилисты. Отрицание русской жизни вместе с отрицанием европейской»*².

Таким образом, делает вывод мыслитель, свидетельством зрелости нашей литературы, духовной культуры является ее *самобытность*.

В философском творчестве Страхова, на наш взгляд, можно обнаружить еще один ракурс проблемы зрелости. Философия и социология рассматривают зрелость человека как социальную. Думается, возможно и даже необходимо рассмотрение этого феномена в рамках философской антропологии, т. к. в ней задается понимание сущности человека, его места в мире и социуме, решается проблема смысла жизни и т. д. Поэтому, реконструкция концепта зрелости в творчестве Н. Н. Страхова требует обращения к его философскому учению о человеке.

На наш взгляд, русский мыслитель в разработке проблемы человека, стоит, по крайней мере, в одном ряду с немецкими философами, считающимися основоположни-

¹ Там же. С. 71-72.

² Там же. С. 74.

ками современной философской антропологии — М. Шелером и Х. Плеснером. Если попытаться реконструировать *философско-антропологический взгляд* Страхова на зрелость человека, то можно сделать вывод, что он совершенно верно подходит к проблеме с точки зрения *сущности* того явления о зрелости которого он размышляет. Зрелость — достижение такого уровня развития явления, когда оно максимально соответствует своей сущности, реализует все свои сущностные свойства. Зрелый человек, в данном контексте, — это личность, в которой проявляются сущностные свойства человека как такового.

Каков человек по своей сущности? Согласно Страхову, «величайшая особенность человека» состоит в том, что человек «есть самое неопределенное из всех существ». Он «*может быть* бесконечно высоким и бесконечно разнообразным существом; но, точно также, он может быть и существом ничтожным, куском живого мяса». <...> Человек весь *в возможности*»¹. Поэтому о нем «должно судить не потому, чем он есть в данную минуту, а потому, чем он был и чем он может быть»². Зрелым человек может стать, а может и не стать.

Индивид является существом *саморазвивающимся* потому, что с точки зрения философа, по своей сути человек есть *деятельное, активное* существо. Только в процессе его активной деятельности и происходит, по Страхову, становление человеческой сущности, т. е. зрелости: «Жизнь есть не что иное, как образование этой сущности»³. При этом в соответствии с установками органицизма мыслитель утверждает: то, что в человеческом существе развивается, развивается вполне самобытно. «Совершенно ясно, — писал Страхов, — что каждый человек может развиваться только тогда, когда развивает себя сам»⁴. При этом в самом человеке должна существовать «твердая опора для его мысли», для того, чем определяется цель и достоинство его жизни. Таким образом, человек сам творит свою зрелость,

¹ *Страхов Н.Н.* Мир как целое. 2-е изд. СПб.: Типогр. братьев Пантелеевых, 1892. С. 171.

² Там же. С. 172.

³ Там же. С. 174.

⁴ Там же.

а внешние влияния, внешняя среда лишь способствуют саморазвитию, достижению зрелости. Наделенная внутренними силами и твердыми опорами, зрелая личность может и должна противостоять внешним влияниям. По существу, по мнению философа, явно не высказанному, она обладает *внутренней свободой*.

Далее, зрелый человек характеризуется Страховым как личность познающая и самосознающая. Он раскрывает последовательность духовного развития индивида, который «сперва живет, а потом понимает свою жизнь»; в целом на эти «два периода распадается полное человеческое развитие». Философ рассматривает движение ребенка к периоду зрелости. Новорожденное дитя — «кусочек мяса». Примечательно, что далее мыслитель высказывает совершенно верную мысль, что «ребенок есть человек в возможности». «Если рассматривать жизнь как деятельность, то ему предстоит, по-видимому, труднейшая задача. Ему нужно — стать человеком; и более или менее сознательно он чувствует перед собою эту цель, более или менее сознательно он работает для ее достижения»¹. Когда в ребенке начинает функционировать сознание, «он начинает всматриваться в окружающее его два мира — мир природы и мир людей. Что же такое он видит? Где мера тому и другому миру, в чем заключается их содержание, в чем состоит сущность? Мера — бесконечность, и содержание — неисчерпаемая глубина; а между тем, так или иначе, но ребенку нужно стать человеком»². Перед ребенком стоит задача как-то приспособиться к окружающему миру, «стать в уровень, подняться на поверхность этого потока людей и явлений, которые мечутся вокруг него, и, наконец, вздохнуть свободно и сказать: “Ну вот! Наконец и я человек”³! По мнению, мыслителя, большей частью такая огромная работа по достижению своей зрелости исполняется индивидом легко, потому что исполнение идет отчасти бессознательно: «Чутка и подвижна душа человека; из ребенка, из кусочка мяса

¹ Там же. С. 186.

² Там же.

³ Там же. С. 187.

быстро образуется прекрасный человек; все благородное и святое заразительно прививается к нему, стремления и мысли в нем загораются, как большая пламя от искры; он принимает как что-то родное и знакомое все, что медленно и тяжело было выжито тысячелетиями и незапамятными поколениями»¹. Итогом будет достижение «полноты жизни», т. е. ступени зрелости человека.

Согласно Страхову, способность к саморазвитию, самостоятельность не исключают воспитания и образования в формировании зрелой личности. При этом эти процессы должны основываться на сущности человека, эту сущность нельзя насиловать. В своей философии образования мыслитель настаивал, что саморазвитие личности не исключает наличия определенного «руководящего начала», идеала. Наш идеал, — констатирует с горечью Страхов в статье «Спор об общем образовании», — начиная с Петра «прямо состоит в том, чтобы *походить на европейца*. «Не видеть подражательности во всем нашем просвещении — невозможно». Критерием в выборе идеала образования и воспитания не должны быть ни практичность, ни затраты времени и средств. «Прежде всего, нужно развить в ребенке все духовные человеческие силы», тогда, убежден Страхов, мы получим самого «выгодного» человека, «человека наиболее пригодного для всякого рода приложений»².

Подводя итог, отметим, что в философском творчестве Н. Н. Стрехова проблема зрелости не получила концептуального оформления, поэтому данная работа являет собой попытку реконструкции данного концепта на основе изучения трудов мыслителя. Представляется, что многие его идеи в контексте рассматриваемой проблематики являются весьма актуальными для нас и в настоящее время.

N. V. Snetova

***The problem of maturity of the individual and society
in the mirror of reflection by Nikolai Strakhov***

¹ Там же. С. 187.

² *Страхов Н.Н.* Из истории литературного нигилизма. СПб.: Типогр. братьев Пантелеевых, 1890. С. 291.

The article attempts to reconstruct the concept of maturity in the philosophy of N. N. Strakhov. There are two aspects to his understanding of maturity. In the social aspect: the thinker sees the criterion of maturity of society, its spiritual development in identity.

Keywords: Nikolay Strakhov, the essence of man, self-consciousness, cultural identity, maturity, organicism, Slavophilism, the literary process in Russia

ОБ АВТОРЕ:

СНЕТОВА Нина Васильевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии философско-социологического факультета Пермского государственного национального исследовательского университета (ПГНИУ).

А.В. Кошелев

***Зрелость Льва Камбека,
или Об одном литературном скандале***

Границы понятия «зрелость» (рассмотренного как «вершину», «совершенство» человеческих сил) рассмотрены в статье на материале одного факта из биографии малоизвестного петербургского журналиста 1860-х гг. Льва Камбека.

Ключевые слова: 8 сентября 1862 г., Новгород, праздник, преступление, фельетон.

В отличие от других понятий, характеризующих человеческий возраст, зрелость менее других соотносится с достижением определенных лет. Зрелым именуется тот, кто достиг вершины (совершенства) в умственном и физическом развитии. Именно так понимают «зрелость» (применительно к человеку¹) составители «Словаря Академии Российской» (1792):

«2. В отношении к уму человеческому; совершенство, до какого по способностям частным и по воспитанию достигнуть можно.

3. В рассуждении человеческого возраста; достижение совершенных лет».²

Следствием наступления зрелости может стать пробуждение творческих сил, или наоборот: отказ от любых проявлений творчества и поиск себя в иной сфере.

Эти замечания необходимы для верной трактовки литературного скандала, произошедшего во второй половине 1862 года.

В Государственном архиве Новгородской области хранится примечательный документ — рапорт настоятеля Перекомского монастыря, адресованный настоятелю Юрьева

¹ Ср. первое значение: «Спелость, качество вещи, в растении ее достигшей той степени доброты, вкуса, величины, какова ей свойственна» (Словарь Академии Российской. Часть III. От «З» до «М». СПб., 1792. Стб. 155).

² Словарь Академии Российской... Стб. 155.

монастыря и благочинному новгородских монастырей Геронтию:

«Во исполнение предписания Вашего Высокопреподобия от 15-го сего ноября (1862 г. — А.К.) за № 103 имею честь донести: что во вверенном мне Перекомском и в заведываемом мною Клопском монастырях означенный в предписании отставной чиновник Лев Логинович Камбек прежде не проживал и ныне не проживает».¹ Рапорты такого же содержания составляли в это время настоятели соседних новгородских монастырей.

Документ требует значительных комментариев.

Лев Логинович Камбек (1822 — между 1866 и 1871) стал героем статьи С.А. Рейсера; ученый рассмотрел его как карикатурную фигуру журналиста, «ушибленного» гласностью: «...именно к ним вернее всего можно применить слова пословицы о горе, родившей мышь. <...> Они растратили свои силы на мелочи, не видя из-за леса деревьев».²

Ученый описал характер обличений Камбека: они выразились как в статьях, так и публичных выходках, часто граничащих с хулиганством. Почти всегда эти обличения касались частной проблемы, — уместно вспомнить пословицу о буре в стакане воды. Скандалы часто вызывали шумный общественный резонанс, выражавшийся в газетных фельетонах, эпиграммах и т.д.: Камбек, этакий неуёмный протестант, стал излюбленным героем поэтов-сатириков 1860-х годов.

Ф.М. Достоевский в статье «Необходимое литературное объяснение по поводу разных хлебных и нехлебных вопросов», опубликованной в первом номере «Времени» за 1863 год, сообщал горячую литературную новость:

... я в ужас пришел, когда вдруг разнеслась было весть, что Лев Камбек оставляет литературное поприще. Что ж будут делать наши виршеплеты, фельетонисты и вообще все они, гордо считающие себя предводителями прогресса нашего, подумал я с горестью? Ведь «Век» и Лев Камбек служили к пропитанию целых

¹ ГАНО. Ф. 712 («Благочинный монастырей Новгородской епархии»). Оп. 1. Д. 6. Л. 5.

² Рейсер С.А. Журналист и «обличитель» Лев Камбек // Звенья. Сборники материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIV—XX вв. VIII. М., 1950. С. 769.

туч прогрессистов наших с их малыми детьми такие долгие, длинные годы!.. Страшно было прогрессу и обществу, когда еще года полтора тому назад (экая старина!) исчезла первая рифма — «Век», похороненная журналистами-гробокопателями. И вот теперь исчезает и вторая: «Камбек».¹

Новость, вызвавшая у Достоевского иронические сочувствия в адрес «прогрессистов», была опубликована спустя полтора месяца после безуспешных поисков Камбека в новгородских монастырях. Оба события, как мы покажем ниже, тесно связаны. Скандал, устроенный Камбеком на Соснинской (в то время ее еще называли Волховской) пристани близ Чудова в первых числах сентября 1862 года, едва не стоил ему нескольких лет тюремного заключения.

Обстоятельства скандала широко обсуждались в прессе того времени, обрастая массой подробностей.

В одном из сентябрьских номеров сатирической «Искры» была перепечатана статья из «Северной пчелы», дополненная смешными комментариями от редакции:

8 сентября назначено было в Новгороде открытие памятника тысячелетия России и празднество по случаю переложения мощей св. князя Владимира. В Новгород устремилось всё — и патриоты, и люди благочестивые, и праздные, разумеется, зрители, как бывает при всех торжествах.

В газетах было объявлено, что пароходы от Волховской станции до Новгорода 6 и 7 сентября *скорые* будут отходить в 2 часа 30 м. дня, *буксирные* в 11 часов утра, — 8-го же, 9-го, 10-го сентября пароходы будут отходить с Волховской станции в Новгород в 4 часа утра и в 5 часов вечера.

<...> Последствия этого были поистине плачевные, впрочем, не для компании, к которой мы — признаемся откровенно — не чувствуем ничего, кроме самого искреннего озлобления, — а для публики! Корреспондент «Северной Пчелы» рассказывает, что, во время его прибытия, т. е. в 4 ½ часа (7 сентября — А. К.), «народу собралось уже видимо-невидимо: много было таких, которые до-

¹ *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. в тридцати томах. Том двадцатый. Л., 1980. С. 55 – 56. Ср. в романе «Бесы»: «Мы выехали как одурелые, – рассказывал Степан Трофимович, – я ничего не мог сообразить и, помню, все лепетал под стук вагона: Век и Век и Лев Камбек, Лев Камбек и Век и Век...» (*Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Том 10. Л., 1974. С. 24).

жидались еще с 9 часов вечера (*каково!*) Кто поместился в харчевне, неизвестно почему названной кафе-рестораном, кто сидел на пристани, народ в лежку растянулся на берегу Волхова, и никто не мог понять, почему нас не везут». Каково! Можно ли вообразить большее неуважение компаний к публике! Тысячи народа на *месте*, в продолжение полусуток, не могут получить сведений, почему их «не везут»!

Легко понять негодование пассажиров, которые хотели посетить праздник, но застряли на пристани. Камбеку было легко взволновать людей:

Вот в это-то время на защиту угнетенного народа и явился г. Камбек. Он первый подал голос потребовать директора. Директор спал. Его разбудили. Он явился, но вместо того, чтобы, в виду волнующейся публики, сделать немедленное распоряжение об открытии касс и отправлении парохода, он пустился в объяснения... и не успел объясниться... <...> Волнующаяся толпа под предводительством г. Льва Камбека бросилась на пароход.

<...> Путешествие наше продолжалось благополучно. Публика, довольная собой и Львом Камбеком, шумела, пароход подвигался. В буфете оказалась только четверть ведра водки и чай; все это было очень скоро выпито и закушено остатками ветчины.

<...> Чрез пять минут уже на палубе пили здоровье Камбека и кричали bravo. А между тем по сторонам то вправо, то влево показывались деревья с соломенными щитами и толпой разряженных крестьян на берегу: они с вечера еще ждали Государя.

Завидя наш пароход, они снимали шапки и в недоумении смотрели на нас: но Камбек тотчас же подавал сигнал, и вдруг вся толпа начинала кричать, бросала шапки вверх и бежала по берегу с громким криком — ура. Таким манером надули мы деревень пять или шесть. Наконец, часов в 12 приехали мы в Новгород.¹

7 сентября 1862 года в 12 часов, когда захваченный Камбеком корабль прибыл в Новгород, Александр II и многие члены царской фамилии поездом выехали из Колпина, а в два часа с четвертью с Соснинской пристани отправились в Новгород на праздник.²

¹ Хроника прогресса. Сентябрь <1862 г.> // Искра. Сатирический журнал с карикатурами. 1862. № 36. 21 сентября. С. 468—470.

² См.: Северная пчела. 1862. № 196. 8 сентября.

События на Соснинской пристани были описаны в поэтической форме. Дмитрий Минаев посвятил Камбеку большое стихотворение «Призвание Льва Камбека в Новгород в 1862 году» с подзаголовком: «Опыт современного эпоса».¹

Произошедшие события, думается, легко было осмыслить в политическом ключе, однако Минаев не преувеличил ни масштаба личности Камбека, ни значения его вызывающего поступка:

... Хочу я прославить теперь похождения мужа Камбека.

Пою о деяньях его и о подвигах истинно львиных
(Недаром прозвание Льва получил он еще на крестинах).

Начнем же, о муза, собравшись с духом и мощью заранее:
В поддевке, в смазных сапожищах и смуром славянском кафтане.

С кудрями под мурмолкой шапкой, с брадой,
от рожденья не бритой,
Уж много годов на Руси стал известен сей муж именитый.

<...> Плаксивых детей усмиряли пугающим именем этим;
Где двое дрались меж собой — Камбек там, бесспорно, был третьим;

Где только кулак поднимался, хоть будь то за Волгой, за Доном,
Он всюду являлся на кары каким-то зловецим Сифоном —

В гостиных, в театре, в харчевнях, в вагонах, в уездных этапах
Особым чутьем открывая скандалов удушливый запах.

<...> Но стойте, миряне! смиритесь духом и в ряд становитесь:
Спасет вас всё он же, Камбек, обличенья упорного витязь,

<...> Сверкая глазами от гнева и ноздри раздувши широко,
Летал он и мчался в народе, как в Африке знойной сирокко,

Директора громко он кликал и звал он кассира к ответу:
«Я Камбек, известный Лев Камбек! Статью напишу я в газету.

Я громы протестов низвергну, я все перед миром раскрою...» и т. д.

¹ Здесь и ниже цитаты приводятся по изд.: Искра. Сатирический журнал с карикатурами. 1862. № 38. 5 октября. С. 506-507.

Напротив, новгородские власти отнеслись к поступку Камбека со всей серьезностью. С.А. Рейсер в упомянутой статье опубликовал заявление арестованного хулигана, из которого видно, что Камбек обвинялся в политическом преступлении, а трехмесячные его розыски (проводившиеся и в новгородских монастырях) были санкционированы по запросу губернатора:

«7-го сего <1862 г.> декабря заарестовали меня по делу о завладении будто бы мною парохода на р. Волхове во время тысячелетия России и распорядились о высылке меня в Новгород под стражею по случаю обвинения меня кроме того новгородским губернатором Скарятиным в кощунстве над чувствами верноподданных к своему государю»¹, — оправдывался Камбек в ходе следствия.

История окончилась для скандалиста благополучно: в 1863 г. Камбек объявил о своем уходе из литературного мира и стал распорядителем «Хуторка» — единственного в то время увеселительного заведения на Каменноостровском проспекте в Петербурге, привлекавшего публику канканом. А его решение, широко обсуждавшееся в литературных кругах, уместно назвать «зрелым» поступком.

A. V. Koshelev

The Maturity Of Lev Kambek, or About one literary scandal

The boundaries of the concept of «maturity» (considered as the «top», «perfection» of human forces) are considered in the article on the material of one fact from the biography of the obscure St. Petersburg journalist of the 1860s, Lev Kambek.

Key words: 8 September 1862, Novgorod, holiday, crime, feuilleton.

ОБ АВТОРЕ:

КОШЕЛЕВ Анатолий Вячеславович, доктор филологических наук, научный сотрудник Государственного архива Новгородской области. E-mail: Anatoly.Koshelev@yandex.ru

¹ Цит. по: Рейсер С.А. Указ. соч. С. 783.

А. А. Рыбакова

**«Что с собой делать?» Зрелость
в антинигилистических романах
Н.С. Лескова**

В статье рассматриваются антинигилистические романы «Некуда» и «На ножах», в которых наступление зрелости у героев во многом связано с их отношением к нигилистическому движению. Зрелость характеризуется активной трудовой деятельностью, самореализацией, постановкой и достижением целей, спокойным взглядом на жизнь, созданием семьи. Нигилисты в романах Н.С. Лескова изображаются как люди незрелые.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, «Некуда», «На ножах», нигилизм, зрелость.

1860-е годы считают периодом расцвета нигилизма¹. В это же время активно формируется оппозиция — антинигилизм². «Взбаламученное море» (1863) А.Ф. Писемского, «Марево» (1864) В.П. Ключникова, «Некуда» (1864) Н.С. Лескова «открывают серию антинигилистических романов, продолжений “Отцов и детей”, ответов на вопрос “Что делать?” и откликов на всю демократическую литературу»³.

В антинигилистических романах Н.С. Лескова значимую роль играют герои, достигшие зрелого возраста. Однако биологический возраст не всегда соответствует развитию человека, его внутреннему состоянию. В Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даля даются следующие толкование слова зрелый: «Зрелый, возмужалый, полнолетний, взрослый; обдуманый, рассудительный, неопромет-

¹ Подробнее см.: *Щербакова В.И.* Д.И. Писарев и литература эпохи нигилизма. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 3—10.

² Подробнее см.: *Маркадэ Ж.-К.* Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники [пер. с фр. А.И. Поповой]. СПб.: Академический проект, 2006. С. 33—37.

³ Там же. С. 36.

чивый»¹. Некоторые герои романов Лескова, достигнув возраста зрелости, либо совсем не становятся зрелыми личностями, либо зрелость у них наступает позже.

В романах Лескова зрелость во многом связана с отношением героев к нигилистическому движению. Следует отметить, что Н.Н. Страхов называет нигилизм «злом нашей земли, болезнью, имеющую свои давние и постоянные источники и неизбежно поражающую известную часть молодого поколения». Он подчеркивает, что «острые формы этой болезни поражают<...>только людей недозрелых»².

В романе «Некуда» представлены герои различных возрастных категорий от 17 до 60 лет. Действие романа происходит на протяжении нескольких лет, кроме того, автор уделяет внимание и прошлому героев.

В романе подробно описаны детство и годы ранней юности Вильгельма Райнера. В юношестве он много путешествует, посещает революционные кружки Германии, Англии, Франции, однако не находит искомым идеалов и разочаровывается. В возрасте 25—26 лет Райнер отправляется в Россию, впечатленный рассказами русских либералов-туристов о том, что там «каждую минуту могла вспыхнуть революция в пользу дела, которое Райнер считал законнейшим из всех дел человеческих и за которое давно решил положить свою голову»³. О Вильгельме Райнере и его пребывании в России метко высказывается кухарка Афи́мья, которая его «любила, но считала ребенком»: «Маломысленный совсем барин, — говорила она. — А это, вот это оравище-то — это самые что есть черти. Жулики настоящие: так бы вот и взяла бы лопату да — вон! киш, дрянь

¹Зреть // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Москва: Издание общества любителей Российской словесности, учрежденного при Императорском Московском Университете. 1863— 1866. Ч.1. А—З. С. 622.

² *Страхов Н.Н.* Письма о нигилизме / [Электронный ресурс]: Lib. Ru: Библиотека Максима Мошкова Режим доступа: http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_1881_pisma_o_nigilizme.shtml. — Дата обращения: 21.05.2019.

³ *Лесков Н.С.* Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1989. Т. 4. С. 295. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

вы этакая» (4, 499). Так подтверждается идея Н.Н. Страхова о незрелости нигилистов. Райнер, преданный делу революции, часто поступает необдуманно, верит слухам и едет Россию, где попадает в окружение пустых людей, мошенников, обманщиков.

Другому герою «Некуда», доктору Розанову, в начале романа 32 года. Раскрывая образ этого героя, автор сравнивает его с Лобачевским, который был на пять лет моложе, но в нём «обнаруживалось больше зрелости и спокойного отношения к жизни» (4, 306). Это объясняется тем, что Лобачевский, несмотря на то, что «только третий год окончил курс, уже напал на торную дорогу» (4, 306), «занимался женскими и детскими болезнями и успел составить себе репутацию хорошего специалиста» (4, 306), «отделявал свою докторскую диссертацию и мечтал о заведении собственной, частной лечебницы» (4, 306). Розанов сбился с жизненного пути, он говорит Лизе, что «разбит совсем» (4, 212) и его «жизнь прошла», «энергия вся пропала» (4, 213). В отличие от Лобачевского, который находится в расцвете сил, Розанов не смог напасть на свою «торную дорогу», он неудачно женился, не может дописать диссертацию, много пьёт, не знает, что ему делать. Кроме того, следует упомянуть и его университетского товарища Нечая, который, хоть и живет бедно, много работает, имеет большую семью, уютный дом. Розанов, рефлексируя, сравнивает себя именно с этими двумя героями и задается вопросом: «Где же ум был?»; «бросил одну прорву, попал в другую, и все это даже не жалко, а только смешно и для моих лет непростоительно глупо» (4, 369). Можно предположить, что он ведет себя как юноша, которому «свойственны горячность и легкомыслие»¹. Розанов уезжает от семьи в Москву, чтобы начать новую жизнь, где сначала активно работает, «отделяет диссертацию», посещает либеральные кружки. Однако приезд жены, а затем возникающие с ней конфликты, давление со стороны либеральных кружков, которые Ольга Александровна также стала посещать, встреча с Полиной Калистратовой вновь заводят Розанова в тупик, отвращают от работы и написания диссертации.

¹ Юный // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Ч.4. Р—□. С. 611.

Таким образом, в первых двух частях романа Розанов, в отличие от своих товарищей Нечая и Лобачевского, представляется незрелой личностью, он не знает, что ему делать; герой либо находится в застое, пьянствует, либо мечется в разные стороны: «Бросил одну прорву, попал в другую», что для его возраста «непростительно глупо». В третьей части романа Розанов приобретает те черты зрелости, которые отмечались у его друзей, он «достиг степеней известных» (4, 488), то есть стал полицейским врачом. Кроме того, он часто посещал Полиньку Калистратову, у которой «отдыхал от всех трудов и неприятностей в уютной квартире у Египетского моста» (4, 517). Семейные проблемы Розанов решил, разорвав отношения с женой. Важным моментом созревания героя является и эволюция его взглядов. Розанов посещает либеральные кружки, знакомится с нигилистами, но не принимает их идеи о том, что нужно «залить кровью Россию», «пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останется и будут счастливы» (4, 272). В последней части романа доктор в разговоре с Помадой высказывает окончательно сформировавшуюся точку зрения, что «надо дело делать, надо трудиться, снискивать себе добрую репутацию, вот что надо делать. Никакими форсированными маршами тут идти некуда» (4, 405). А.А. Измайлов отмечает, что «в докторе Розанове можно видеть самого Лескова»¹, во-первых, потому что ему «было тоже 30 лет, когда он вошел в кружки», а во-вторых, Розанов «является здравомыслом романа»².

Юстину Помаде в начале романа 28 лет, после окончания курса и получения кандидатского диплома он задумывался, «что с собой делать» (4, 48). Герой становится учителем сначала сына камергерши Меревой, потом ее дочери. Все это не требует от него принятия решений, он просто соглашается на первые же предложения о работе, ничего не ищет и не предпринимает сам. «Ветхая студенческая фуражка с голубым околышем и просаленным дном» (4, 37) также свидетельствует о том, что герой не достиг зрелости,

¹ Измайлов А.А. Лесков и его время // Н. С. Лесков: классик в неклассическом освещении. ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 224.

² Там же. С. 232.

а застрял в беззаботной юности. Перед смертью он говорит про себя: «Мне давно надоело жить, <...> Я пустой человек... ничего не умел, не понимал, не нашел у людей ничего» (4, 600).

Другим героям романа, Зарницыну и Вязметину примерно 30 лет. В начале романа они участвуют в собраниях провинциального либерального кружка. Однако эти увлечения, свойственные юности и молодости, проходят, они становятся зрелыми личностями, оба достигают своих жизненных целей. Зарницын воплощает свою мечту: выгодно женится и занимается хозяйством. Вязметин делает хорошую карьеру и создает семью.

В конце романа автор представляет читателю Луку Никоновича Маслянного, в уста которого вложено ключевое, последнее слово в романе. Луке Никоновичу «перевалило уже за тридцать лет; входя в постоянный возраст, он, по русскому обычаю, начал вширь добреть, и на его правильном молодом лице постоянно блуждала тихая задумчивость и сосредоточенность. Вел себя Лука Никонович вообще не фертиком торгового сословия, а человеком солидным и деловым. Схоронив три года тому назад своего грозного отца, он не расширял своей торговли, а купил более двух тысяч десятин земли у камергерши Меровой, взял в долгосрочное арендное содержание три большие помещицьи имения и всей душой пристрастился к сельскому хозяйству» (4, 642). Здесь упоминается возраст героя — 32 года, который назван постоянным, возможно, имеется в виду твердость во взглядах и поступках. Кроме того, перечислены черты, которые свойственны в таком возрасте именно зрелому человеку: тихая задумчивость и сосредоточенность в лице, солидность, деловые качества, устроенность в жизни (в данном случае покупка земли и занятие хозяйством). Следует отметить, что именно его словами завершается роман: «Сердит я раз потому, что мне дохнуть некогда, а людям все пустяки на уме; а то тоже я терпеть не могу, как кто не дело говорит. Мутоврят народ тот туда, тот сюда, а сами, ей-право, великое слово тебе говорю, дороги никуда не знают, без нашего брата не найдут ее никогда. Всё будут кружиться, и все сесть будет некуда» (4, 644).

Таким образом, в романе «Некуда» достижение зрелого

возраста не всегда свидетельствует о зрелости человека, для которой в романе Н.С. Лескова характерны активная деятельность, самореализация, постановка и достижение целей, спокойный взгляд на жизнь. Уход от вопроса «что с собой делать?», постоянные метания от активной деятельности к кризису, приверженность к нигилизму, участие в либеральных кружках, которые «мутоврят народ» (4, 644), утрата жизненных целей свидетельствуют о личностном застое, незрелости.

В зрелом возрасте по количеству прожитых лет находятся и главные герои романа «На ножах».

Иосафу Платоновичу Висленеву 35 лет, однако жизнь его к этому возрасту не устроена. Висленев проживал на Невском проспекте среди одного из самых бедных и «несчастнейших классов петербургского общества» (8,239) — мелких литераторов, которые попали «на литературную дорогу по неспособности стать ни на какую другую» (8, 239). «Эти люди большею частью не принесли с собою в жизнь ничего, кроме тупого ожесточения, воспитанного в них завистью и нуждой, среди которых прошло их печальное детство, и сгорела, как нива в бездождие, короткая юность» (8,239). Висленев же дворянин, его детство и юность прошли в других условиях, поэтому «сила родных воспоминаний, влияние привычек детства и власть семейных преданий» (8,239) не позволяли ему «спуститься до самых низменностей того слоя» (8,239), но они же приводили к лишним расходам и крайней бедности. Неспособность Висленева к самореализации, неустроенность в жизни свидетельствуют о его инфантильности.

Следует отметить, что в разговоре с сестрой он уменьшает свой возраст: «Все тот же самый! — даже десять раз повторяет, что ему тридцать лет, когда ему уж тридцать пять! Бедный, бедный человек!» (8,130).

Кроме того, можно предположить, что другие герои романа расценивали Иосафа Платоновича Висленева как инфантильного человека. Горданов с легкостью использует его в своих коварных планах, суть которых Иосаф Платонович часто не понимает, о чем свидетельствуют восклицания, вырвавшиеся у Павла Николаевича во время обсуждения очередного дела: «Ты дитя, Иосаф!» (8, 283) или «милый мой: оставим это дурачество глупым мальчишкам,

играющим в социалисты!»(8, 283). Следует отметить и реакцию самого Висленева на идеи Горданова: «— Мы отрицаем отрицание! — воскликнул Висленев и захлопал как дитя в ладоши» (8, 299). Перевод, из-за которого Висленев женился на Алине, становится его «детской бонбошкой, за которую он, бедный, много старался» (8, 273). Глафира Бодростина отмечает, что «в бедном Жозефе все-таки была непосредственная доброта, незлобие, детство и забавность» (9, 341). Она, как и Горданов, использует его в своих планах.

Таким образом, Висленева нельзя назвать зрелым человеком, он сам преуменьшает свой возраст, другие герои видят в нем черты детскости и пользуются этим для достижения своих целей. Кроме того, он не смог сделать карьеру; несмотря на свой социальный статус, Висленев оказывается среди мелких литераторов, которые попали «на литературную дорогу по неспособности стать ни на какую другую», а его женитьба — это сделка купли-продажи между Кишенским и Гордановым.

Павел Николаевич Горданов был младше Иосафа Висленева, ему «тридцать лет от роду и столько же и по виду» (8, 131). Он «был от природы умен и способен; нужды никогда не знал и не боялся ее: он всегда был уверен, что бедность есть удел людей глупых» (8, 215), «постоянно имел у себя карманные деньги, считался дворянином и умел не позволять наступать себе на ногу» (8, 215). Он всегда успешно пользоваться ситуацией, то есть «при самой небольшой ловкости извлекал для себя громадную пользу» (8, 216). Например, он отменил «грубый нигилизм» (8, 217) Базарова и провозгласил свое учение «негилизм», вследствие чего «кружок решил, что Горданов велик» (8, 217).

Павел Николаевич осознавал свое положение в отношениях с Глафирой Бодростиной. Она вела себя с ним властно, пытаясь утвердить свое первенство и господство, чтобы в дальнейшем использовать его в своих целях. Однако Горданов в отличие от Висленева многое понимает и подыгрывает ей: «Хитра ты, да ведь и я не промах: любуйся же теперь моей несмелостью и смирением...» (9, 15). Горданов понял, что Глафира одобряет такое его поведение и «ласкает как покорившегося ребенка» (9, 16). В конце романа Бодростина уже называет Горданова разборчивым,

поскольку он «нагло и дерзко манкирует ее тридцатилетнею красой, действующей на юность, да на глупость, — на Ропшина, да на Висленева» (9, 249). Таким образом, Павла Николаевича Горданова, в отличие от Висленева, можно охарактеризовать как зрелого человека, он как внешне, так и внутренне соответствует своему возрасту. Горданов всегда «одет и обут хорошо» (8, 215), постоянно имеет карманные деньги, умеет из всего извлекать для себя пользу. Глафира Бодростина считает его умным и разборчивым. Горданов примыкает к нигилистическому движению, чтобы получить выгоду и заработать, но как только это участие становится бесполезным, он отвергает нигилизм и провозглашает свое учение.

Еще одному герою романа «На ножках», находящемуся в зрелом возрасте, Андрею Ивановичу Подозерову, 32 года, «лицо у него очень приятное, но в нем, может быть, слишком много серьезности и нервного беспокойства <...> из-за чего он казался старше <...> ему на вид лет тридцать пять» (8, 118). В отличие от инфантильного Висленева, уменьшающего свой возраст до 30, Подозеров сам добавляет себе годы в письме к Акатову: «...к концу четвертого десятка так оседлился здесь, что задумал было и жениться» (8, 307). Кроме того, он единственный думает о приближающейся старости: «— Вы много изменились, — сказал Висленев, удерживая его руку в своей руке. — Да, все стареем, — отвечал Подозеров». На замечание Висленева «чуть стукнет тридцать лет, как мы уж и считаем, что мы стареем» (8, 127) Подозеров уточняет: «Мне тридцать два» (8, 128).

Следует отметить, что Андрей Иванович Подозеров честно исполняет служебные обязанности, он сдает хутор своим бывшим крепостным крестьянам и служит по крестьянским делам, тем самым воплощая мечту юности: «Я видел посев и наблюдаю всходы прекрасных семян, о которых мы все так мечтали в святые годы восторженной юности» (8, 307). В конце романа герой женится «не по расчету и не по прикладным соображениям» (8, 307).

Таким образом, в антинигилистических романах Н.С. Лескова достижение зрелого возраста не всегда свидетельствует о внутренней зрелости человека. Незрелость нигилизма олицетворяет Вильгельм Райнер, который хочет «положить свою голову» на благо революции, но в повсе-

дневной жизни его окружают жулики и обманщики. Юстин Помада не знает, «что с собой делать» и находится в «юношеском» возрасте, он умирает, так и не созрев. Иосаф Платнович Висленев преуменьшает свой возраст и часто ассоциируется с юношей, в конце романа сходит с ума. У доктора Розанова процесс созревания, становления происходит на протяжении всего сюжета. Розанов разрывает связи с либеральными кружками, нигилистами, решает свои проблемы, поступает на службу и в третьей части романа достигает зрелости.

Такие герои, как Лобачевский, Нечай, Лука Николаевич Маслянников, Вязмитинов, Подозеров изображаются как зрелые личности. Их зрелости сопутствует активная трудовая деятельность, самореализация, постановка и достижение целей, спокойный взгляд на жизнь, создание семьи, стабильность отношения к социальному окружению. В романах Лескова эти черты отсутствуют у нигилистов, которые «мутоврят народ тот туда, тот сюда, а сами дороги никуда не знают» (4, 644).

A. A. Rybakova

«What to do with yourself?» Maturity in the anti-nihilistic novels of N. S. Leskov

The article deals with the anti-nihilistic novels «Nowhere» and «At the knife's edge», in which the onset of maturity of the characters is largely due to their attitude to the nihilistic movement. Maturity is characterized by active work, self-realization, setting and achieving goals, a calm Outlook on life, the creation of a family. Nihilists in N. S. Leskov's novels are portrayed as immature people.

Key words: N. S. Leskov, «Nowhere», «At the knife's edge», nihilism, maturity.

ОБ АВТОРЕ:

РЫБАКОВА Анна Алексеевна — аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: rybakova.anya@yandex.ru

А. С. Урюпина

**«Мы начинали вместе»:
супруги Ремизовы о старшем поколении
эмиграции¹**

Настоящая работа посвящена воспоминаниям А.М. Ремизова и его жены С.П. Ремизовой-Довгелло о старшем поколении эмиграции. В 1920–1930-е гг. в окружение семьи входили такие представители Серебряного века, как И.С. Шмелев, Д.С. Мережковский, Б.К. Зайцев, М.А. Алданов, М.А. Осоргин, Е.И. Замятин, В.Ф. Ходасевич и др. В статье анализируются характеристики, данные этим писателям супругами Ремизовыми. Это позволяет воссоздать панораму литературной жизни и быта русского зарубежья.

Ключевые слова: эмиграция, воспоминания, дневниковые записи, характеристика, «старшее поколение».

Воспоминания супругов Ремизовых о современниках-эмигрантах датируются 1930–1940-ми гг. В архиве А.М. Ремизова сохранилось два документа под названием «Объяснения к Русскому Историческому альбому 1926 года»². Более ранний вариант 1932–1935 гг. принадлежит жене писателя, Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло. По сути, это комментарии к автографам известных современников, оставленным в ее альбоме на рубеже 1920–1930-х гг. Спустя десятилетие, после смерти жены, в мае 1943 года, Алексей Михайлович занялся упорядочиванием и обработкой ее архива. Все документы и записи, начиная от отрывочных воспоминаний молодости Серафимы Павловны до писем самого Ремизова, адресованных ей, были переписаны в 14 специально заказанных объемных тетрадей (амбарных книг). В первые восемь тетрадей во-

¹ Публикация подготовлена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РФФИ (РГНФ), проект № 19-012-00051а).

² Документы хранятся в отделе рукописных фондов Государственного литературного музея (Москва). Далее к каждой цитате дается точная ссылка на фонд, опись и единицу хранения.

шли записи жены писателя, а в последующие пять — записи и письма самого Алексея Михайловича, обращенные к ней. Весь процесс занял приблизительно четыре года — со второй половины мая 1943 года по весну 1947 года. Переписывая документы жены, писатель пытался осмыслить и даже в определенной степени оживить воспоминания о значительном отрезке жизни, прожитом совместно с Серафимой Павловной. В то же время по ходу этой работы он подвергал исходный текст серьезной смысловой и стилистической обработке, что свидетельствует о желании автора создать на базе этих архивных материалов новый литературный текст, посвященный памяти Серафимы Павловны. «Объяснения к Русскому историческому альбому» легли в основу четвертой тетради этого внушительного мемориального полотна¹. Таким образом, эти записи приходятся ровно на середину блока всех сохранившихся воспоминаний и дневниковых записей Серафимы Павловны, т.е. можно сказать, что представляемый нами документ относится как раз к зрелым годам жизни супруги писателя.

Создание поздней редакции «Объяснений» фактически совпало с началом нового непрерывного периода ведения писательских дневников («Дневника мыслей») и работой над рукописью «На вечерней заре»², представляющей собой комплекс писем Ремизова жене с 1903 по 1939 гг. На страницах всех этих текстов фигурируют одни и те же лица: современники Ремизовых, люди из ближайшего окружения, их друзья, коллеги и знакомые. Этот факт позволяет признать «Объяснения» своеобразным аннотированным именованным указателем к «Дневнику мыслей» и рукописи «На вечерней заре». Ведь в «Объяснениях» раскрывается истинное отношение писателя и его жены к героям их сновидений и воспоминаний. Другими словами, этот документ позволяет пролить свет на характер «мыслительных процессов», на базе которых возникали причудливые «сно-

¹ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Список охарактеризованных лиц в редакции Алексея Михайловича увеличился на 19 имен (вместо 116 имен – 135 личных характеристик).

² Рукопись «На вечерней заре» (письма Ремизова жене) вошла в последние четыре тетради вышеупомянутого 14-томника памяти Серафимы Павловны.

формы», отраженные в ремизовском «Дневнике мыслей»¹, а также, как и «Дневник мыслей», дает возможность «представить широкую панораму русской культуры Серебряного века, художественной жизни и быта русской эмиграции первой волны»².

В эмигрантском окружении супругов Ремизовых было много людей зрелого возраста. Из 135 лиц, охарактеризованных в «Объяснениях», — примерно четыре пятых списка (около 100 человек) — это представители старшего поколения эмиграции (люди, которым на момент отъезда за рубеж было больше 30 лет). В целом Ремизовы оценивали талант «старших» современников, в отличие от младших³, достаточно высоко. Однако здесь наблюдается определенное расхождение в оценках Серафимы Павловны и Алексея Михайловича. Талант и профессионализм старших современников не вызывал у Серафимы Павловны никаких сомнений, хотя часто ее оценки были очень немногословными, поверхностными и простыми. Алексей Михайлович же, напротив, переписывая слова жены, каждому из ровесников стремился дать развернутую характеристику. Эти внушительные с точки зрения объема дополнения, как правило, не так безобидны, но в то же время содержательно значительно глубже и образнее оценок Серафимы Павловны. Дополнения и вставки Ремизова почти всегда носят профессиональный характер: он давал оценку с позиции состоявшегося писателя, способного заглянуть за кулисы мастерства других авторов. Приведем несколько примеров таких профессиональных «врезок» в текст Серафимы Павловны:

№ 56. Борис Константинович Зайцев
Хороший [ладный] человек, имеющий совесть.

¹ Грачева А.М. «Дневник мыслей» Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Дневник мыслей. 1943–1957 гг. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2013. Т. 1: Май 1943 – январь 1946. С. 13.

² Там же. С. 28.

³ См.: Урюпина А.С. «Продукт здешний, парижский»: супруги Ремизовы о младшем поколении русской эмиграции первой волны // Юность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 32–44.

[Зайцев выступил на год раньше меня в 1901 г. В том же «Курьере» у Леонида Андреева. Но к Брюсову в «С<еверные> Цв<еты>» не попал, и дорога его Андреевская, к которой присоединились Бунин, Шмелев. Интересует религиозными явлениями, написал о Преподобном Сергии. Неглубокий, живописный, но не отчетливый в слове — слышен не очень. С Верой Алексеев<ной>, урожденной Орешковой, наше знакомство с детства и дом по соседству, весной черемуха]¹.

№ 96. Марк Александрович Алданов (Ландау)

Писатель, умный и хороший человек с совестью, хороший товарищ и писатель хороший. Очень обидчивый, это большой недостаток.

[Занимательный писатель, когда пишет историческое, и скучный, когда из современной жизни. И все-таки со здешней мелкотой прозаической, вроде Рощина, Ставрова, Ладинского, и сравнивать нельзя. А<лексей> Р<емизов>]².

№ 99. Иван Сергеевич Шмелев

Писатель хороший, человек просто хороший, сейчас в страшном горе: потерял любимую жену (Ольга Александровна).

[Патентованный бытовик. Москва. Происхождение: дед гробовщик, отец подрядчик. Знает много слов, а когда представляет (читая или описывая) — прямой от Горбунова. Бытовые читает красочно, но на нежные и женские роли не годится, голос неподходящий. В рассуждениях слаб, мало литературной и исторической культуры. А<лексей> Р<емизов>]³.

В некоторых случаях профессиональная оценка сочетается с воспоминаниями и забавными, типично ремизовскими, бытовыми деталями, снижающими общий тон повествования. В первую очередь это касается характеристик современников, которые были немного моложе Реми-

¹ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 45. Комментарий к автографу Б.К. Зайцева от 5 ноября 1931 года. Здесь и далее записи приводятся в более поздней редакции А.М. Ремизова. Часть записи без скобок соответствует ранней записи Серафимы Павловны, а дополнения в квадратных скобках являются более поздними приписками Алексея Михайловича.

² Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 60. Комментарий к автографу М.А. Алданова от 12 марта 1935 года.

³ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 61. Комментарий к автографу И.С. Шмелева от 15-28 июля 1936 года.

зова или начинали литературную карьеру позже него, т.е. принадлежали к так называемому «среднему поколению» эмиграции.

№ 72. Евгений Иванович Замятин + 1937¹

Писатель хороший, умный и очень хитрый человек, без песни в душе.

[Помню Розанов говорил, почему его не трогает, что они читают, «надуманно» (в хорошем смысле), а не поется. Вот этого не было у Е<вгения> И<вановича>: складно, ладно, а не поется. А «хитрина» его ему изменяла: отдал в чистку штаны, такие в Париже были чистилища, в другой комнате посиди без штанов ½-а, и вынут, как от портного, новые — вычищенные: уж сидя без штанов хватился, что в штанах защиты деньги, а было уж поздно: получил штаны, ну новенькие, а про деньги забудь — счистили. В нем было много провинциализма: его монокль, когда он падал за кулисы, вообще его «балет». А жаль, настоящий писатель. Потом, эта знаменитая цитата из Фомы Аквинского, у него и у Троцкого, но ни он, ни Троцкий Фому не силили <sic!>. Не помню, как это, но все в щегольстве: вот, мол, вам Фома, не слышали, послушайте, прямо в бровь! А читал он вроде Шмелева, представлялся. А на нежных трогательных местах было очень смешно. Р<емизов>].²

№ 88. Владислав Фелицианович Ходасевич (+ 1939)

Очень умный, но очень нехороший человек, бессовестный, из-за выгоды напишет не то, что думает, очень злой. Стихи пишет редко, есть между ними хорошие — холодные. Оказался еще злее, чем я думала о нем.

[Встреча в Петербурге в 1908 г., кажется, куда приехал Ходасевич из Москвы, рассорившись с женой (она вышла замуж за С.К. Маковского). Он ходил по Петербургу по знакомым или знакомясь со своей простыней на случай ночлега. Про него была слава, как о самом строгом к своим стихам. Потом в Революции он жил у Горького: 68 нарывов по всему телу. Знал по истории литературы больше, чем кто из «критиков», но истории рус<ской> лит<ературы> не написал. Никаких столкновений у меня с ним не было: за спиной, конечно, он злословил. Вторая его жена Анна Ивановна Чулкова (б<ывшая> жена Александра Брюсова), третья

¹ Если к моменту составления второй редакции «Объяснений» современник уже скончался, после его имени Ремизов ставит маленький крестик и указывает год смерти.

² Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 50. Комментарий к автографу Е.И. Замятина.

Берберова, а хоронила какая-то безгласная. Меня удивляет: уже одними нарывами он вызывал гадливость и каким-то протухшим голосом, а вот льстились. А<лексей> Р<емизов>].¹

Известный как прекрасный рассказчик, Алексей Михайлович уделял особое внимание манере публичных выступлений и чтений современников, характеристике их голосов; для их описания выбираются образные и сочные выражения. Так, по Ремизову, голос Д.С. Мережковского «глухо-ахающий» и с «пафосом»²; Ходасевич, повторим, отличается каким-то «протухшим голосом»; «не отчетливый в слове» Зайцев «слышен не очень»; Шмелев «бытовые <роли> читает красочно, но на нежные и женские роли не годится, голос неподходящий»; Замятин «читает» «вроде Шмелева», словно «представляется», а «на нежных трогательных местах» «очень смешно». В данном ряду особенно ярко передана манера чтения И.В. Северянина.

67. Игорь Васильевич Северянин (Лотарев) + 1939

Поэт с большими способностями и с большой «пошлостью», есть хорошие стихи, и он их хорошо читает.

[Он взял патентованной пошлостью, он собрал из шикарных мещанских домов Петербурга, (в прозе это сделал Алферов — выражаясь парижским эмигрантским жаргоном в своей повести «Дурачье»), и великолепнейшим голосом (баритоном). Видный он пел стихи (А<ндрей> Белый «пищал») на избитый, но всегда трогательный мотив. Блок еще заметил движение, от которого млеи, это как-то животом высовываясь. В Париже мы встретили полинявшего, уже не певца стихов, и по-умному, что ему не к лицу. И только память о прежнем. Заразительные (я говорю о прошлом) стихи: я понимаю, как ему хотелось подражать: что «выработал» Брюсов (бездушный, бессердечный, но со стихотворным зудом, стихи взял умом), а Сологуб (тоже не 1-ой величины) — помню строчку: «как это было интимно». И<горь> С<еверянин> спустил поэзию к жизни, к обыденному, да пошлomu, но к жизни, и в этом его заслуга и значение. А<лексей> Р<емизов>] ³.

Еще одна существенная особенность «Объяснений» состоит в том, что описание современников часто дается че-

¹ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 57. Комментарий к автографу В.Ф. Ходасевича от 18 марта 1933 года.

² Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 25.

³ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 48. Комментарий к автографу И.В. Северянина от 1 февраля 1931 года.

рез призму опыта вынужденной эмиграции. Известным представителям эпохи Серебряного века пришлось адаптироваться к принципиально новой для них парижской реальности 1920–1930-х гг. Один из ключевых мотивов ремизовских словесных портретов — внутренний слом личности того или иного современника после отъезда из России, кардинальное изменение его характера. Супругам казалось, что эмиграция в целом негативно сказалась на характере людей. Например, Юргис Балтрушайтис до эмиграции «был очень хорошим человеком», но за рубежом «от богатства одряхел».

№ 15. Юргис (Юрий) Казимирович Балтрушайтис + 1944

Поэт. Был очень хорошим человеком, теперь от богатства одряхел. А был добрый и глубокий.

[А какой был хороший человек. Когда приезжал он в Петербург, всегда заходил к нам и С<ерафима> П<авловна> ему всегда на дорогу черных сухариков узелок. Д<олжно> б<ыть>, с пивом, закусьвал. Молчаливый и твердый, верный, а вот ты и поди — здесь он заглянул однажды за все годы. А знал я его с 1900 какого-то года; в 1902 г. вышел мой перевод у В.М. Саблина «Роде: «Гауптман и Ницше», там эпитафия, перевод Балтрушайтиса. А<лексей> Р<емизов>]¹.

Бывший всегда «публицистом» Осоргин неожиданно «сделался писателем-беллетристом».

№ 6. Михаил Андреевич Осоргин (Ильин) + 1942

Всегда был публицистом, а в эмиграции сделался писателем-беллетристом, не плохой человек, но ужасно легкий и «бестактный», да еще одно время «донжуанил».

[Воспитание он получил в «Рус<ских> Ведом<остях>». Любил книгу. От того, что был «ужасно легкий», он и писал много. Ведь насильно писать себя не заставишь, а он каждую неделю — статья в «П<оследних> Н<овостях>». То, что считал он в себе оригинальным или было повторение давно известного и в его суждениях, а он ими гордился, просто бывало неловко. Пример из письма Никитину о камне «алатырь», — и до чего это его оборот: «вот вы филологи ищите, а между тем в Тамбовской губ<ернии> есть река Алатырь». Прекрасно, но причем филологи и что решает для слова «алатырь» название реки? До конца жизни он относился ко мне благожелательно, но в этом добром расположении вдруг прорыва-

¹ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 19–20. Комментарий к автографу Ю.К. Балтрушайтиса от 24 сентября 1927 года.

ло, и он что-нибудь «ляпал», за него было неловко. Вспоминаю, как он меня обвинял в «литературном засилии» и что мне надо устраниваться — а мне негде было печататься, и никто не хотел меня печатать, ведь я подлинно все эти годы отбывал «бессрочную каторгу». Но если бы, хоть не все, а было бы три Осоргина, не было бы «бессрочной», хоть и оставалась бы каторга, которую я должен был отбыть — такова была «воля Божья» сказал бы какой-нибудь афонский старец Арсений. В нем, при всех его добрых качествах не было смирения и критики себя, а это от легкости (поверхностности), он вообразил себя большим писателем, и чувствовал какую-то обиду, что не очень на это соглашались, по крайней мере, те, с кем он считался. А<лексей> Р<емизов>]¹.

Оказавшись за рубежом, писатели постепенно теряли возможность печататься, популярность и своего читателя; иногда это происходило стремительно. Печально выглядит в передаче Ремизовыми судьба полузабытого поэта Серебряного века Дмитрия Крачковского.

№ 18. Димитрий Николаевич Крачковский

Писатель и скрипач. Большой человек. Ему все кажется, что его обкрадывают другие писатели. Очень деликатный и я думаю, тонкий.

[Приблизительно мы начинали вместе: Зайцев, Андрей Белый, Крашенинников, Петр Кожевников, Крачковский и я: это 1901–1903 г. Какой повод был для «безумия» Крачковского: он помещался на том, что я и А<ндрей> Белый его обкрадываем. Очень тяжело с ним было видеться. Один раз он заходил к нам. В Праге его издавали. Ему покровительствовал С.К. Маковский. Но хоть бы выругали его — гробовое молчание. Что за несчастье и за что? Он разговаривал с С<ерафимой> П<авловной> с болью-упреком, изредка посматривая на меня. Говорят, что хороший скрипач и первые годы в эмиграции играл где-то в Греции в кафе. Во Франции он жил в Ницце и там играл на скрипке. А<лексей> Р<емизов>]².

Градус авторской искренности, откровенная демонстрация подлинного отношения к людям из ближайшего дружеского и профессионального окружения, характерные для «Объяснений», кажутся совершенно удивительными. В

¹ Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 14. Комментарий к автографу М.А. Осоргина от 26 декабря 1926 года.

² Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 23. Комментарий к автографу Д.Н. Крачковского от 9 ноября 1927 года.

связи с этим нельзя не упомянуть о том, что Алексей Михайлович, «бывший студент математического факультета МГУ, веривший в магию цифр и нумерологию», считал «свое семидесятилетие» (24 июня (6 июля) 1947 г.) «предельным сроком отмеренной ему жизни»¹. Этот факт позволяет воспринимать «Объяснения» как своего рода исповедь, на страницах которой писатель раскрывает подноготную истинного отношения к окружающим. 1943–1947 гг. — это не только время осмысления архива Серафимы Павловны, но и время чистки и систематизации писателем собственного архива². По окончании этого процесса огромная часть документов была передана им парижскому архивисту К.И. Солнцеву, эмигрировавшему вместе с ними в США. Писатель же оставил при себе «только то, с чем он не мог расстаться. Это были прежде всего материалы личного архива жены, ее дневники; переписка супругов Ремизовых; письма ее родных, дочери Наташи»³ и проч. Среди оставшихся у писателя материалов оказались и «Объяснения», и это позволяет включить их в сокровенную, особо ценную часть архива, с которой Ремизов не собирався расставаться до последних дней жизни.

Писательская резкость, безжалостность и ирония в оценках современников тоже имеет, как нам кажется, объяснение. Эмигрантам старшего поколения пришлось бок о бок пройти сквозь затяжную полосу жизненных испытаний (революция, эмиграция, войны). Это подорвало их уверенность в стабильном завтрашнем дне, друг друга и в собственном таланте, дало повод для цинизма, иронии и самоиронии в том числе. Так, в «Объяснениях» не менее ироничной характеристикой писатель наградил самого себя:

№ 5. Алексей Михайлович Ремизов. Персона. 1877 г.

[С<ерафима> П<авловна> ничего не написала, а моей рукой в кавычках «персона». А знаете, как оно по-русски звучит: персона

¹ Грачева А.М. «Дневник мыслей»: грани пространственно-временного континуума Алексея Ремизова. // Ремизов А.М. Дневник мыслей 1943–1957 гг. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. Т. 3. С. 10.

² Там же.

³ Там же.

— «из г<овн>а совершенна». Обратите внимание на почерк: самая громкая из всех подпись, но разве я такой уж звучный, нет, именно «персона». А<лексей> Р<емизов>]¹.

A. S. Uryupina

«We started together»: Remizovy about the older generation of emigration

The article describes the memories of Alexei Remizov and his wife about the elder generation of Russian emigrants. In 1920–1930 they communicated with such famous poets and writers of the Silver Age as I. Shmelev, D. Merezhkovsky, B. Zaytsev, M. Aldanov, M. Osorgin, E. Zamyatin, V. Khodasevich etc. The critical analysis of verbal portraits sketched by the Remizov couple helps to imagine a creative and casual life of Russian emigration in details.

Key words: emigration, memories, diary, characteristic, generation.

ОБ АВТОРЕ:

УРЮПИНА Анна Сергеевна — кандидат филологических наук, хранитель отдела рукописных фондов Государственного литературного музея (Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля, Москва).

¹Ф. 156. Оп. 2. Ед. 290. Л. 13. Комментарий к собственному автографу от 10 июня 1926 года.

С. М. Пинаев

**Трагическая зрелость героя Хемингуэя
(о книге рассказов «В наше время»)**

Статья посвящена проблеме «взросления» героя книги рассказов Э. Хемингуэя «В наше время». Автор обращает внимание на то, что пять первых рассказов воспроизводят эпизоды детства, отрочества и юности духовного двойника писателя (в данном случае — Ника Адамса), фрагменты его довоенной биографии. В рассказах с седьмого по пятнадцатый фигурирует тот же персонаж (точнее сказать, совокупный герой Хемингуэя, ибо он наделён разными именами при единой сущности), но уже приобретший трагический опыт войны. В книге, по мнению автора, воссоздана своеобразная модель жизни, выявлена трагедия возмужания человека, постигающего всю тяжесть бытия от первого часа до последнего.

Ключевые слова: рассказ, цикл, война, герой, трагедия, зрелость, биография.

Книга «В наше время» — это хемингуэевская концепция мира, своеобразная модель современности (будь то Америка или страны Европы), основное содержание которой — противостояние человека жестоким, враждебным силам, которые далеко не всегда принимают конкретное обличье. Это философия повседневного бытия, несущего на себе печать этих сил. Наконец, это художественный кодекс поведения человека перед лицом суровых испытаний, которые посылает ему жизнь.

Не секрет, что многие западные критики воспринимали эту книгу как беллетризованную биографию Хемингуэя, повествование о важнейших событиях его юности. Действительно, перед читателем возникают эпизоды двух войн (Первой мировой и греко-турецкой), к которым писатель имел непосредственное отношение; это и воспоминания детства, очень напоминающего хемингуэевское, и столь любимые писателем лыжные прогулки, рыбная ловля, коррида... И всё-таки пишет Хемингуэй не о себе, а о своём времени, о целом поколении, взрослеющем, мужаящем (а

порой и деградирующем, разрушающемся) на полях сражений мировой войны и в послевоенном кризисном мире. В большинстве случаев представителем этого поколения выступает Ник Адамс, реже — другие, близкие по духу персонажи: Кребс («Дома»), Джордж («Кошка под дождём»), безымянный герой «Очень короткого рассказа» и др.

Сборник рассказов Э. Хемингуэя распадается на две части. Он включает в себя 15 глав. Пять первых рассказов воспроизводят эпизоды детства, отрочества и юности духовного двойника писателя (в данном случае — Ника Адамса), фрагменты его довоенной биографии. В рассказах с седьмого по пятнадцатый фигурирует тот же персонаж (точнее сказать, *совокупный герой* Хемингуэя, ибо он наделён разными именами при единой духовной сущности), но уже приобретший трагический опыт войны. Сближает эти части «военная» шестая глава: миниатюра, в которой раненый Ник Адамс заключает «Сепаратный мир», предвосхищая поступок лейтенанта Генри из романа «Прощай, оружие!» (первое и единственное появление Ника Адамса в миниатюрах-заставках), и «Очень короткий рассказ», перекликающийся с мотивами того же романа и фактами военной биографии самого писателя.

Вероятно, какой-нибудь писатель, придерживающийся привычных эстетических вкусов и традиций, соединил бы части книги по принципу контраста: вначале — счастливое детство, романтическая юность, а дальше — во второй половине сборника — суровая зрелость, душа человека, исколеченная войной... Однако, у Хемингуэя не так...

Уже довоенный мир хемингуэевского героя не выглядит радужным. Раннее столкновение с физическими страданиями и смертью («Индийский посёлок»), ханжеская атмосфера родительского дома («Доктор и его жена»), горький осадок, который оставляет первая несостоявшаяся любовь («Что-то кончилось», «Трёхдневная непогода»), первое знакомство с вероломством и жестокостью мира, по сути дела, уничтожившего человека («Чемпион»), — вот основные вехи на пути возмужания героя книги. Недостающим штрихом к характеристике этого мира, безусловно, является война, наложившая отпечаток на юность Ника, время его вступления в жизнь.

Но ведь книга «В наше время» — не только о Нике Адамсе или даже о его поколении. Она — и о мире как таковом, о времени, об эпохе. Поэтому война изначально «присутствует» в миниатюрах-заставках, «окружает» «довоенные» рассказы; она как бы предвосхищает судьбу человека. Именно война (в тех или иных проявлениях) составляет содержание первых семи миниатюр книги. Именно она придаёт дополнительный смысл названию сборника. «В наше время...» — это слова, вырванные из текста молитвы: «Даруй нам мир в наше время, о Господи!» Эта мольба, или своего рода заклинание, возможно, звучала в подсознании начинающего писателя, вплотную столкнувшегося с ужасами своей эпохи. «В лето господне благоприятное мира и процветания, — пишет И. Кашкин, — он оглядывался назад и, ещё неспособный дать обобщённую картину и оценку, показывал хотя бы осколки, которые всё ещё выходили из заживающих ран, нанесённых войной... Даже в самых идиллических рассказах звучит этот мотив: помни о войне и о породившем её страшном мире»¹.

Подобно тому, как тональность всего цикла новелл, его эмоциональное направление задаётся миниатюрой «В порту Смирны» (бессмысленная жестокость людей, страдания мирного населения, образ выючных животных с перебитыми ногами, барахтающихся в воде), рассказ «Индийский посёлок» задаёт идею, символический смысл, определяющий дальнейшее развитие «внутреннего сюжета» книги. Казалось бы, рассказ не содержит ничего «глубинного». «На поверхности» — очень конкретный и страшный эпизод из детства героя: поездка Ника Адамса в индийский посёлок, где его отец принимает трудные роды. Самая запоминающаяся подробность этого события — самоубийство индейца, мужа роженицы, который, не вынеся её мук, перерезал себе горло. Вот и всё. Где же тут потаённый смысл?

Основные вехи человеческого существования Хемингуэй возводит в ранг символов, смыкая их в пределах единой философской модели бытия и наполняя трагическим смыслом. «Боль рождения, познания и смерти сливаются здесь в трагический образ человеческой жизни», — пишет И.Л.

¹ Кашкин И.А. Эрнест Хемингуэй. М., 1966. С. 54-55.

Финкельштейн¹. Акт рождения связан с болью и страданиями. Страшна и ужасна смерть. Столь же мучителен и путь человека между двумя этими рубежами (юному Нику Адамсу предстоит именно такой путь, пролегающий через высшую форму страданий и мученичества — войну), а также сам процесс соприкосновения с жизнью, причащения её горестям и лишениям, «трагедии, исход которой предreshён», выражаясь словами Хемингуэя.

Писатель прибегает здесь к световым символам. В основе рассказа — движение из тьмы к свету. «Обе лодки отплыли в темноте. Ник слышал скрип уключин другой лодки далеко впереди, в тумане»². Ночь, туман, холод — вот что знаменует начало рассказа, это его фон, на котором и возникает ситуация, определяющая содержание произведения. В дальнейшем мы наблюдаем постепенное преодоление темноты светом. Его источники: фонарь индейца, который ведёт прибывших в посёлок, лампа, при свете которой производится операция, и, наконец, восходящее солнце. Свет и мрак — это антиномия жизни и смерти, начала и конца, созидания и разрушения.

Последние строчки рассказа — апофеоз жизни в её первоначальной свежести и непосредственности ощущений: «Они сидели в лодке, Ник на корме, отец — на вёслах. Солнце вставало над холмами. Плеснулся окунь, и по воде пошли круги. Ник опустил руку в воду. В резком холоде утра вода казалась тёплой. В этот ранний час на озере, в лодке, возле отца, сидевшего на вёслах, Ник был совершенно уверен, что никогда не умрёт» (С. 29). Здесь и психологический момент — характерное для детского сознания восприятия неизбывности жизни, и своеобразный катарсис — очищение чувств от мрачных впечатлений ночи.

«Индейский посёлок» — единственный рассказ сборника, финал которого выдержан в «светлых тонах». В последующих рассказах краски (в прямом и переносном смысле) явно темнее, хотя писатель всё же избегает откровенно мрачного колорита. И лишь в последнем рассказе — 2-й

¹ *Финкельштейн И.А.* О рассказах Эрнеста Хемингуэя // *Selected Stories by Ernest Hemingway.* М., 1971. С. 11.

² *Хемингуэй Э.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1981. С. 25. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте работы.

части «На Биг-Ривер» — художник вновь даёт утренний солнечный свет, как бы замыкая воображаемый круг. Повзрослевший, морально окрепший, прошедший через войну, Ник Адамс возвращается к жизни, духовно очищаясь в соприкосновении с целительным миром природы.

Ну а ключевым и заключительным рассказом «полуцикла», то есть серии «довоенных рассказов», является «Чемпион». Как и первый рассказ сборника, «Индейский посёлок», он отмечен выразительной символикой. Процесс познания жизни мучителен и труден, говорит Хемингуэй в начале книги. Знакомство с жизнью — это, прежде всего, знакомство со смертью. Животворящее начало жизни уравнивается мертвящим, разрушительным. Знакомство с миром, как бы продолжает писатель в «Чемпионе», — это, прежде всего, знакомство с его злом и жестокостью, которые присущи не только военному времени. Зло в рассказе Хемингуэя имеет свою градацию: от мелкого вероломства тормозного кондуктора, сбросившего Ника с поезда, до губительного тотального зла, сосредоточенного в самом обществе, расправившимся с бывшим боксёром, лишив его внутренней сущности («Он сразу сошёл с ума» — говорит о нём Багс) и уничтожив его внешний облик.

Символика этого рассказа имеет своеобразную линейно-поступательную перспективу. Ник Адамс — юноша, стоящий у истоков познания мира, только ещё знакомящийся с его злом и коварством; боксёр Эд Фрэнсис (а также как бы заменяющий его сознание негр Багс), уже испытывавший на себе всю тяжесть соприкосновения с жизнью общества, — знаменуют собой высшую фазу этого процесса. Кстати, «Чемпион» — не вполне удачный перевод названия этого произведения. «The Battler» переводится как боец, выносливый боксёр. Ведь дело не в чемпионстве Фрэнсиса и его победах на ринге, а в том, что жизнь для него (а в будущем и для Ника Адамса, для человека вообще) — это битва, бой с врагом, который не всегда видим, осязаем, достигаем (как в данном случае), сражение, исход которого — переиначим мы слова Хемингуэя — тоже предрешиён: внешнее поражение при внутренней негибамости, торжестве духа. Впрочем, в данном рассказе эта, вторая часть тезиса ещё не подтверждается иллюстрацией.

Ночное путешествие Ника Адамса воспринимается как движение к мрачным тайнам жизни, которые ещё только начинают раскрываться, но, по большому счёту, раскроются уже за пределами рассказа. «Уже стемнело, а он был далеко от жилья. Он вытер руки о штаны, встал и полез вверх по железнодорожной насыпи. Он пошёл по путям... Показался мост... Внизу, сквозь щели между шпалами, чернела вода. Ник столкнул ногой валявшийся на мосту костыль, и он упал в воду. За мостом начались холмы. Они поднимались чёрной громадой по обе стороны путей. Впереди Ник увидел костёр» (С. 53). В этом описании пути проглядывает второе «дно». Подъём на железнодорожную насыпь, движение по путям (намёк на постоянно ожидаемую опасность), чёрная вода, валяющийся костыль (первое напоминание о горестях человека), холмы (закрывающие пока жизненный простор), костёр (свет жизни, который манит, но таит в себе опасность) — всё это приобретает в рассказе дополнительное значение.

Обращает на себя внимание и такая деталь. Сброшенный с поезда кондуктором, Ник Адамс первым делом моет руки в воде, моет «тщательно, вычищая грязь из-под ногтей». Вода (в различных вариациях) — довольно распространённый компонент хемингуэвской поэтики. Можно вспомнить о дожде, который в различных произведениях писателя, образно говоря, «смывает грязь мира», либо «берёт на себя» функцию осуждения, возмездия. Акт омовения от грязи мира совершает и Ник Адамс, только что столкнувшийся с «нечистым» (в смысле — бесчестным) поступком. Здесь же нельзя не припомнить «омовения» лейтенанта Генри («Прощай, оружие!»), переплывающего реку и очищающегося от грязи и бессмысленности войны. Правомерным в какой-то степени будет, очевидно, представление о «библейском» подтексте этого действия.

Кстати, слово «nail» обозначает не только «ноготь», но и «гвоздь». «То nail» — забивать гвоздями, заколачивать. В этом значении слово употребляется, например, в миниатюре о расстреле греческих министров: «all the shutters of the hospital were nailed shut». Глагол «to nail» приобретает в данном случае библейско-мифологический оттенок, придавая событиям вневременной трагический смысл. Если принимать во внимание, что этот же глагол используется в

рассказе «Сегодня пятница» (из книги «Мужчины без женщин»), где речь идёт уже непосредственно о только что состоявшемся распятии Христа, то становится ясно: Хемингуэй увязывает в единый семантико-омонимический узел столь различные характеры и судьбы — Ника Адамса, боксёра Фрэнсиса, греческих министров, Христа — с тем, чтобы укрупнить единый общечеловеческий образ мученика, обречённого на страдания не только «в наше время», но и во все времена (вспомним высказывание доктора Персивала из рассказа Ш. Андерсона «Философ»: «...Каждый на свете — Христос, и каждого распинают»).

В финале рассказа (и «подцикла» рассказов) читатель застаёт Ника в пути. Он идёт по железнодорожной линии в город, к жилью, к людям, неся в руке сэндвич, который ему дал Багс. Возникает своеобразная эмоционально-пространственная перспектива. Жуткие впечатления остаются позади. «Пока рельсы не повернули за холм, он оглядывался назад и видел отсвет костра у опушки леса». «За холмом» откроется новый поворот жизни.

Герои второго «подцикла» рассказов, подобно персонажам Ш. Андерсона, отмечены (воспользуемся образным выражением М.С. Кореновой) «психологическим флюсом». Но они — не «гротески». Внешность у них самая обыкновенная, поведение ничем не примечательное. Их отличает разве что апатия, чувство «потерянности», разлад с близкими, дисгармония с жизнью. Всё идёт от ощущения (вспомним первый роман Ф.С. Фицджеральда «По эту сторону рая»), что «все боги умерли, всякая вера подорвана...», а сама «жизнь — чёртова неразбериха... футбол, в котором все игроки “вне игры”, а игры нет...»¹. Они упражняются в игре на кларнете, гуляют по городу, читают газеты, ловят рыбу, живут за границей. Укрыться от «чёртовой неразберихи» можно лишь в ясном, недвусмысленном бытии, «конкретных» поступках. Но война осталась у них где-то внутри. Именно она обуславливает поведение совокупного героя Хемингуэя. Война прервала естественность жизненного потока, перерезала человеческие коммуникации, обу-

¹ Фицджеральд Ф.С. Избр. произведения: В 3 т. Т. 1. М., 1977. С. 283, 267.

слова «непринадлежность» хемингуэевских персонажей послевоенному быту.

«Кребс ушёл на фронт из методистского колледжа в Канзасе. Есть фотография, на которой он стоит среди студентов-однокурсников, и все они в воротничках совершенно одинакового фасона и высоты» (С. 65). Так начинается рассказ «Дома» (правильный перевод — «Дом солдата»). Скупая информация, которая, однако, направляет наше дальнейшее восприятие текста. Кребс уходит на фронт из методистского колледжа, куда его, очевидно, поместили родители, ибо атмосфера в семье этого парня, как мы узнаем позже, в значительной мере совпадает с той, что царит в доме отца Ника: молитвы перед обедом, разговоры о царстве Божиим, о том, что «Бог всем велит работать». Выросший в стерильном вакууме семьи и колледжа, герой, как мы можем предположить, исходя из других произведений того же Хемингуэя, Фицджеральда, Фолкнера, уходит воевать за «демократию», искренне веря в идеалы и прогресс, но там, на фронте, утрачивает все свои верования и иллюзии.

Правда, в рассказе об этом не говорится прямо, но и косвенная информация достаточно выразительна: «Есть фотография, на которой он и ещё один капрал сняты где-то на Рейне с двумя немецкими девушками. Мундиры на Кребсе и его приятеле кажутся слишком узкими. Девушки некрасивы. Рейна на фотографии не видно» (С. 65). Здесь возникает эффект приземлённости; ощущается унылость пребывания Кребса в армии. Парадная сторона войны, существовавшая, вероятно, в сознании юного выпускника методистского колледжа, не согласуется с реальностью. В рассказе, как видим, она просто пародируется.

Но на войне Кребсу довелось не только фотографироваться с приятелями-капралами и некрасивыми девушками. Были ещё сражения «под Белло, Суассоном, в Шампани, Сен-Мийеле и в Аргоннском лесу», где молодому солдату приходилось, очевидно, несладко. В рассказе об этом опять-таки говорится, но вот ту-то весьма важной, информативной оказывается предшествующая рассказу миниатюра, в которой безымянный солдат во время артобстрела молится о спасении. Правда, «артиллерийский огонь разносил окопы у Фоссальты», а не под Белло или Суассоном, но

это в данном случае не важно, ибо прижавшимся от страха к земле волонтером вполне мог быть и Кребс. Именно тогда он и потерял он эмоциональную восприимчивость, именно там приобрёл он жизненный опыт («он научился этому в армии» — неоднократно повторяющееся в рассказе уточнение). Но и то значительное, возможно даже героическое, то, что, с его точки зрения, «подобает делать мужчине», никого не интересует в родном городке Кребса.

Героев «уже перестали чествовать. Он вернулся слишком поздно. Всем жителям города, которые побывали на войне, устраивали торжественную встречу. В этом было немало военной истерии. А теперь наступила реакция. Всем как будто казалось, что смешно возвращаться так поздно, через несколько лет после окончания войны» (С. 65). Обывателям больше не нужны герои, экстраординарное и «страшное» приелось, а правда о войне никого не интересует. Город теперь равнодушен к таким, как Кребс, а Кребс равнодушен к городу, к послевоенной жизни с её устоями, ханжескими пережитками. Ему нет дела до Чарли Симмонса, который, по словам матери, «уже на хорошем счету и собирается жениться». Такие, как Чарли, «уже вышли на дорогу, и общество может гордиться ими», — уверяет мать Кребса. Но недавнее пребывание в Аргоннском лесу, под огнём противника, выработало у героя иную систему ценностей, высшей из которых является возможность просто жить, существовать, переформатировало его потребности, пережгло его стремления и амбиции. Единственное, что хочется Кребсу, это «чтобы жизнь шла спокойно. Без этого просто нельзя» (С. 72). В финале рассказа он идёт на школьный двор, где должен состояться бейсбольный матч, в котором его сестра, Элен, будет подавать так, как когда-то научил её он, Кребс. Других способов «реализовать себя» писатель герою не оставляет.

Невидимая нить ведёт отсюда к десятой главе, к рассказу «Кошка под дождём». Попробуем прочитать его без учёта специфики хемингуэевского художественного метода, так называемого «айсберга». Американец (Джордж) и его спутница пребывают в одном из итальянских отелей. Он лежит и что-то читает, она смотрит в окно. За окном дождь. И кошка, которая пытается спрятаться от дождя. У американки появляется желание принести эту кошку в

комнату. Она спускается вниз, но кошки уже нет. И тут неожиданно происходит извержение чувств, наружу вырывается то, что, очевидно, сдерживалось в течение долгого времени.

« — Хочу крепко стянуть волосы, и чтобы они были гладкие, и чтобы был большой узел на затылке, и чтобы можно было потрогать, — сказала она. — Хочу кошку, чтобы она сидела у меня на коленях и мурлыкала, когда я её глажу.

— Мм, — сказал Джордж с кровати.

— И хочу есть за своим столом, и чтоб были свои ножки и вилки, и хочу, чтоб горели свечи. И хочу, чтоб была весна, и хочу расчёсывать волосы перед зеркалом, и хочу кошку, и хочу новое платье...» (С. 84-85).

Монолог этот прерывается появлением служанки с кошкой, которую прислал «синьоре» хозяин отеля.

Налицо отчуждение в отношениях персонажей. Но в чём его источник? В отличие от седьмой главы, предшествующая рассказу миниатюра мало что проясняет. Это небольшая зарисовка, посвящённая корриде, никаких сиюминутных ассоциаций с рассказом не вызывающая (разве что — семейная жизнь, в какой-то степени, коррида). В самом рассказе информации для каких-то выводов явно недостаточно. Однако, если подойти к этому произведению с позиции хемингуэвского «айсберга», всё становится на свои места.

Первую, очень важную зацепку мы находим уже в начале рассказа. Это памятник жертвам войны, который виден из окна комнаты, в которой живут Джордж и его жена. Эта деталь проливает свет на поведение Джорджа, объясняет его апатию, неразговорчивость. Наверное, не случайно оказался он здесь, в Италии, где воевал и сам Хемингуэй, и его духовные двойники, начиная от Ника Адамса и кончая полковником Кантуэллом («За рекой, в тени деревьев»). Джорджа (как впоследствии Кантуэлла) тянет сюда, на места военной юности, потому что именно здесь он пережил самые яркие и страшные минуты своей жизни, именно здесь он превратился в молодого старика. Его поведение характеризуется короткой ремаркой: Джордж «лежал на кровати и читал».

Равнодушие Джорджа (того же Кребса, только чуть постарше) определяется не природными чертами характера, а трагедией времени, кризисным состоянием эпохи, обусловившей его принадлежность к «потерянному поколению». Отсюда его кажущаяся холодность и погружённость в себя. Джорджу чужды настроения жены, связанные с домом, уютом, платьями, столовой посудой. Духовно травмированный войной, он не может дать ей того, на что она, как всякая женщина, вправе рассчитывать: спокойную устойчивую жизнь, ощущение домашнего очага, тепло чувств. Не случайно именно он, «пассивный катализатор» усугубляющегося разлада, наделён в рассказе именем. Американка с её такими же, как у сотен других женщин, потребностями, лишь безымянная жертва, полностью зависимая от сложившейся ситуации. Подобно бесприютной кошке, она страдает, оказавшись вдали от родины, лишённая дома и тепла человеческого общения, с мужем, который формально хоть и рядом с ней, но внутренне остался там, в другой жизни, о которой напоминает памятник жертвам войны.

Тот же взаимный разлад и отчуждение констатируются и в других рассказах сборника («Очень короткий рассказ», «Мистер и миссис Элиот», «Не в сезон»). Писатель, как правило, идёт от общего к частному: от состояния мира — к драме семьи и личных отношений людей. Причём, подобная взаимоотношенность, разорванность человеческих связей чаще всего воспринимаются Хемингуэем как неизбежные, хотя и ставятся в прямую или косвенную зависимость от военной трагедии.

Таким образом, «потерянный» герой Хемингуэя «потерян», прежде всего, в своей эпохе, во времени. И — несмотря на, казалось бы, вольготную независимость жизнепроявлений — временем же пленён. Он словно бы попал в тиски: неотпускающей болью напоминает о себе прошлое; не испытывает он внутренней свободы, ощущения гармонии в настоящем. Вводя в текст своих произведений такие ключевые слова, как «born», «dead», «to scream», «nails», Хемингуэй создаёт ассоциативное поле, объединяющее рассказы и миниатюры книги в единое целое. В результате возникает своеобразная модель человеческой жизни, обобщённый образ страдающего «всечеловека», постигаю-

щего зло и тяжесть бытия от первого своего часа до последнего.

S. M. Pinaev

***The tragic maturity of Hemingway's hero
(about the book of stories «In our time»)***

The article deals with the problem of adulthood concerning the hero of Hemingway's book "In Our Time". The first five tales include episodes of childhood, adolescence and youth of Hemingway's alter ego, Nick Adams. The author reproduces the fragments of his before war biography. In the tales from seventh to fifteenth the same hero appears as a man who acquires the tragic experience of war. We can speak about the combined Hemingway's hero because he has different names but keeps a certain essence. The writer creates original model of life, he reveals the tragedy of human adulthood. Hemingway's hero feels the burden of existence from his first hour of life up to the last minute.

Keywords: tale, cycle, war, hero, tragedy, adulthood, biography.

ОБ АВТОРЕ:

ПИНАЕВ Сергей Михайлович — доктор филологических наук, профессор Российского университета дружбы народов.

А.М. Бойников

***Идентификация нравственного идеала
как компонент зрелости молодого поколения
(на примере прозы Л.Е. Нечаева)***

В статье анализируются особенности идентификации нравственного идеала в качестве компонента и этапа зрелости молодого поколения в прозе современного российского писателя Л.Е. Нечаева. Особое внимание уделяется трактовке зрелости как антропологическо-онтологической категории, раскрытию особенностей художественного воплощения приобретения подрастающим поколением нравственного опыта.

Ключевые слова: зрелость, нравственный опыт, онтология, психологическая категория, молодёжь, подростки, личность, Л.Е. Нечаев.

В самом названии нашей статьи заложен оксюморон «зрелость молодого поколения». Обычно зрелость трактуется как психологическая, социальная и возрастная категория, однако некоторые специалисты считают понятия «зрелость» и «взрослость» синонимичными. Так, Е.Е. Сапогова полагает, что зрелость / взрослость включает в себя «собственное отношение человека к возрасту, свои переживания к новой возрастной когорте»¹, возможность «соблюдать нормы и правила социальной жизни, занимать определённые статусные позиции, демонстрировать уровень своих социальных достижений (образование, профессия, укоренённость в социальных сообществах и т.д.), нести ответственность за собственные решения и поступки»² и физиологическое состояние человека «с точки зрения оптимального функционирования всех систем организма»³.

Однако зрелость целесообразно рассматривать и как категорию антропологическую (в социальном и культурном

¹ Сапогова Е.Е. Психология развития человека: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 395.

² Там же.

³ Там же.

смысле), и как онтологическую. Она синтезирует все вышеназванные компоненты с безусловным доминированием социального, в который входит и зрелость гражданская. По мнению С.П. Ломова, «гражданственность выступает как критерий нравственного развития и показатель направленности личности, степень её цивилизованности. Внутренняя способность самостоятельно и активно реагировать на социальные ситуации создаёт свободу выбора, которая включает в себя и влечёт за собой ответственность перед другими»¹.

Для зрелости возрастной компонент может быть и относительным, поскольку границы её в антропологической структуре конкретной личности нередко варьируются. Вспомним раннее возмужание детей во времена Октябрьской революции 1917 г. и Великой Отечественной войны или, напротив, инфантилизм взрослых (по возрасту) людей в современный период.

Мы полагаем, что зрелость — это не столько возрастной и достаточно длительный этап физической жизни человека (25–60 или 30–65 лет), сколько постоянный (с момента осознания себя в мире) процесс постижения закономерностей окружающей действительности — природной и социальной — с одновременным получением, осмыслением и накоплением материального и духовного опыта, который постепенно позволяет индивиду становится уникальной во всех отношениях личностью. Дифференцировать такой опыт в зависимости от возраста можно по количественному (периодичность и объём получаемой когнитивной информации) и качественному показателю (её новизна, глубина и сложность и самое главное — желание и возможность её использования в процессе социализации).

Важнейшее значение в этом плане имеет нравственный опыт, приобретаемый с детства, щедро дополняемый в от-

¹ Ломов С.П. Вступительное слово // Ерёмкина И.С. Системный подход к становлению гражданственности в профессионально-образовательном пространстве вуза: Монография [Электронный ресурс]. [М.], 2012. Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-inna-eremina/90240-sistemnyy-podhod-k-stanovleniyu-grazhdanstvennosti-v-professionalno-obrazovatelnom-prostranstve-vuza-inna-eremina/read/page-1.html>. Дата обращения: 6.04.2019.

рочестве и юности, формирующий и цементирующий нормы личного и общественного поведения в зрелости (в возрастном смысле), когда она так же постепенно становится мудростью (в социальном и онтологическом смыслах). Если использовать метафору, то зрелость — это пожизненное созревание человека.

Данный процесс и его результаты, а равно и принципиально определяющие их специфику многочисленные условия, события и обстоятельства, часто превращающиеся в причудливые, непредсказуемые комбинации именуемые жизнью, всегда привлекали художников слова. Неудивительно, что проблемы нравственного взросления (= нравственной зрелости) присутствуют, а по большому счёту доминируют, в произведениях подавляющего большинства писателей и поэтов. Многообразие героев, психологических коллизий, мест действия, тем и сюжетов воплощает творческую индивидуальность каждого из них. Это особенно показательно и крайне важно для литературы, предназначенной для детской и подростковой аудитории — с одной стороны, прекрасной в своей непосредственности, с другой — противоречивой до непредсказуемости. Именно в детстве только пробуждается и в отрочестве с разной степенью быстроты развивается способность к самостоятельной нравственной оценке собственных и чужих поступков, а душа с одинаковой непринуждённостью готова впитать и добро, и зло, общепринятые критерии которых в эти возрастные периоды либо адекватно не осознаются, либо могут в силу разных причин игнорироваться (второе, как правило, есть следствие неправильного или ущербного воспитания).

Зрелость как антропологическо-онтологическая категория является содержательной доминантой в прозе проживающего в Твери известного российского писателя Леонида Евгеньевича Нечаева (р. 1945), герои которой, по словам И.И. Стрелковой, «живут внимательно, вживаются в жизнь, не торопятся проскочить мимо повседневных явлений, а вглядываются, размышляют, делают очень важные для себя открытия»¹.

¹ Стрелкова И. Быть самим собой // Нечаев Л.Е. Ожидание друга: Повести. М.: Детская литература, 1989. С. 3.

Книги Л.Е. Нечаева выходили в престижном издательстве «Детская литература» и, уже в XXI в., в серии «Православная детская библиотека» (издательство «Отчий дом»). Однако всё же не стоит называть их детскими, речь, скорее, идёт о своеобразном типе литературы для подростков, которая с неторопливой, максимально доверительной, без тени экзальтации интонацией повествует о них самих, о добре и жестокости, о терпении и умении прощать, о трудностях и ошибках принятых решений. И, конечно, о том, как в постоянных столкновениях с жизненными преградами стать Личностью с большой буквы.

«Ожидание друга, или Признания подростка» — одна из лучших повестей Л.Е. Нечаева. В ней в эпоху всеобщего благодушия писатель бесстрашно и с редкой философской глубиной заставил задуматься о том, насколько хрупка душа совсем юного человека и как непросто ему, не теряя собственного достоинства, утвердить себя в окружающей социальной среде, тем самым обретая зрелость. В повести заостряется проблема идеальной личности и, как следствие, возникает вопрос: какие же критерии свидетельствуют в пользу её «идеальности»?

Глава «Академик Павленко» повествует о мальчишке-отличнике, который наделён всеми качествами успешного человека: «Учителя превозносят его выше небес: “Наш академик!” Вся школа его уважает, все с ним считаются. Лидер. Хозяин жизни. <...> С первого класса метеорно читал, писал и считал. Всегда причёсанный, прилизанный. <...> Он и в шахматы лучше всех играл, и на хор ходил, и с девочками “польку-бабочку” танцевал. Дифирамбы, титулы, дипломы, грамоты так и сыпались на него»¹. Но когда девочка Оксана Панова на фотографии класса залепила лицо этого отличника пластилином, то центральный герой повести Саша Кузнецов вдруг понимает, что: «Она не завистливая была, нет! Она восстановила справедливость. Подумай — отличник! Не это идеал, замазать его! Идеал — он в чём-то другом...»²

Причина и суть эпатажного поступка против «орденоносного ребёнка» — это и есть бунт заложенного в ней

¹ Нечаев Л.Е. Ожидание друга. С. 12–13.

² Там же. С. 13.

идеала против какой бы то ни было попытки унижить в ней этот идеал»¹. Здесь слышны отзвуки философии экзистенциализма, в частности, Альбера Камю: «Бунтующий человек, напротив, в своём первом порыве протестует против посягательства на себя такого, каков он есть. Он борется за целостность своей личности. Он стремится поначалу не столько одержать верх, сколько заставить уважать себя»². Это — возмущение против подмены оценки личных качеств человека как уникаума оценкой его отличной успеваемости по всем предметам и формальных регалий или, выражаясь философской терминологией, метафизический бунт против несправедливости человеческого удела в его конкретной данности: «А павленковские в общем-то честные пятёрки стали приобретать у нас в классе как раз такой смысл, каким унижалось то, на что нельзя поднимать руку: унижалось то, что так трудно назвать и что так без-ошибочно ощущаем мы в себе»³.

Писатель показал всю сложность и, возможно, даже драматизм духовного созревания подростков: они ощущают свою самооценку, личностную уникальность, но пока не могут точно определить её сущность и поэтому совершают шокирующие поступки, которые с точки зрения взрослых являются некрасивыми и даже хулиганскими. Но у взрослых людей, тем более педагогов, иное качество социальной и психологической зрелости.

Затем следует поразительный по фундаментальности вывод, а, по сути, онтологический ключ и к познанию других людей, и к собственному духовному обновлению как очередной ступеньке зрелости:

«И вот она залепляет лицо отличнику и облегчённо вздыхает, восстановив справедливость, словно сказав себе: “Вот так. Если я не чемпион, то это ещё не значит, что со мной всё кончено”. Вот оно — главное! Никогда ни с каким человеком всё не кончено»⁴ (разрядка авторская. — А.Б.).

¹ Там же.

² Камю А. Бунтующий человек / Пер. с фр. М.: Политиздат, 1990. С. 130.

³ Нечаев А.Е. Ожидание друга. С. 13.

⁴ Там же.

Перед нами — только одна из многих сложностей нашего бытия, мастерски схваченная писателем. Никуда не исчезнувшая, она превратилась из тенденции в закономерность. Большинство из нас обречено видеть, с каким болезненным рвением «сливки общества» наперебой стараются сегодня увенчать себя учёными степенями, псевдоакадемическими званиями, всевозможными премиями, как они прямо-таки вожделеют популярности. А нечаевский Саша Кузнецов, русский мальчик с чистым сердцем, поднимается ещё на одну ступень духовной зрелости:

«Все люди, как мне кажется, боятся одиночества и непризнанности. И они готовы на что угодно, лишь бы всегда быть с кем-то, быть в компании, в толпе — там ты уже не одинок, там, вместе со всеми, ты что-то значишь. А уж пребывание в центре толпы равнозначно счастью... И при этом, естественно, важно быть не тем, над кем смеются, а с теми, которые смеются. Впрочем, ради того, чтобы быть с кем-то, в компании, в толпе, многие согласны и на то, чтобы смеялись даже над ними... Некоторые готовы на любые унижения, на любое угодничанье, только бы их приняли (разрядка авторская. — А.Б.). Неважно, кто принял бы их, хорошие или плохие, лишь бы приняли. Так из прекрасного стремления к общению, к дружбе, к самоутверждению может получиться нечто опасное. Человек может поступиться достоинством и честью, может даже пойти на преступление — ради того только, чтобы не остаться одному и непризнанному»¹.

Таким образом писатель предостерегает от непоправимого шага к разрушению личности, когда из замечательных, сугубо положительных намерений может получиться крайне опасная противоположность — утрата нравственных идеалов, определяющих нормы социального поведения, не говоря уже о самой индивидуальности в целом.

К проблеме идеальной личности писатель обращается и в повести «Портрет», главный персонаж которой — Женя Подымов — с юношеским максимализмом пытается за внешней девичьей красотью одноклассницы Тальки открыть её внутреннюю красоту. Мысли Жени мечутся, грозят непрерывным душевным беспокойством, но он, пройдя

¹ Там же. С. 24.

сквозь разочарование, найдёт в себе силы понять, что «искусство быть человеком, может, не столько в том, чтобы любить чистое и прекрасное, сколько в том, чтобы понимать и прощать то, что ниже идеала»¹.

Одновременно его ждёт новое испытание. Женя наделён обострённым чувством красоты и незаурядным даром живописца. С одной стороны, ему повезло: его способности к рисованию развивает квартирующий в доме родителей «настоящий» художник Хлебников. С другой стороны, этот сибарит с кистью в руках постоянно говорит о себе, что «патологически здоров»;² сытость, довольство собой, переходящие в «сытость душевную», в конце концов, приводят его к страшному убеждению: «Красота существует для того, чтобы пользоваться ею»³.

Благодаря изначальному добросердечию, Женя не приемлет такой «философии» Хлебникова: «Неужели широта души заключается в том, чтобы обладать завидным аппетитом? Неужели в том, чтобы удобно располагаться на стуле, в кресле и вообще в жизни?.. Нет, конечно!.. Но в чём же тогда?»⁴

Подросток старается поверить в истинность того, что в мире есть нечто несомненное и нетленное, противостоящее голому потребительству и самодовольству: «А ведь и правда простор какой! Душе привольно, широко; взглядом охватываешь такую даль и высь, что кажешься себе парящей в поднебесье птицей. И разве можно не любить это бурое поле, которое к зиме становится сонливым, как старей человек, и эту речку, чёрную, крутонравную, чем-то сродни горячей, необъезженной лошади, и этот лесок, с которым всегда хорошо, как с верным, всё понимающим другом?..»⁵ Юному Жене предстоит не только достойно преодолеть первые коварные искушения, но и ещё сохранить в душе «Божью искру» человечности.

Конечно, искренняя любовь к природе — ещё не полный нравственный идеал для взрослеющего человека. Но при-

¹ Там же. С. 243–244.

² Там же. С. 177.

³ Там же. С. 226.

⁴ Там же. С. 173.

⁵ Там же. С. 207.

няв его как духовно необходимый, ощутив его неотъемлемой частью своего «Я», герой сделает следующий правильный шаг по пути зрелости.

Изображённый Л.Е. Нечаевым мир подростка с его крайностями — точный слепок современного общества с крепко затянутым узлом нерешённых проблем, важнейшая из которых — духовно-нравственное воспитание молодого поколения, ныне всё более агрессивного и нагло растлеваемого всеми мыслимыми и немыслимыми способами или, другими словами, постигающего ложную, отрицательно заряженную зрелость, лишённую нравственных, творческих, созидательных основ и стимулов.

Раскрывая тонкости подростковой психологии, даваемой в развитии, Л.Е. Нечаев обращается прежде всего к морально-этическим сторонам бытия, причём без всякого дидактизма и прямолинейности. Воспитательная функция его произведений очевидна; она реализуется не только через изложение событий и описание поведения действующих лиц, но и методами психологического анализа. Наиболее излюбленный из них — т.н. «двойное авторство», когда «мысли и переживания повествователя, героя и читателя как бы сливаются, и, таким образом, внутренний мир персонажа становится близким и понятным»¹. Столь же близкими и понятными становятся тогда и перипетии зрелости молодого поколения в его прозе, связанные в первую очередь с идентификацией нравственного идеала.

A. M. Boynikov

Identification of the moral ideal as a component of the maturity of the younger generation (on the example of prose by L. E. Nechaev)

The article analyzes the features of the identification of the moral ideal as a component and stage of the vision of the young generation in the prose of the modern Russian writer L. E. Nechaev. Special attention is paid to the interpretation of maturity as an anthropological-ontological category, the disclosure of the features of the artistic expression of the acquisition of moral experience by the younger generation.

¹ *Есин А.Б. Литературоведение. Культурология: Избранные труды. 2-е изд., испр. М.: Флинта: Наука, 2003. С. 73.*

Key words: maturity, moral experience, ontology, psychological category, youth, teenagers, personality, L.E. Nechaev.

ОБ АВТОРЕ:

БОЙНИКОВ Александр Михайлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета, e-mail: zoil69@mail.ru, 170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33.

А. Б. Бушев

***По эту сторону тектонического разлома:
зрелость в эпоху постперестройки***

Предлагаемая в данной статье авторская концепция касается тех писателей, которые проявили зрелость — «прозрели» — в эпоху перестройки. При этом ряд писателей отказался от консервативных идей в пользу либерализма, явно поправел. Еще более интересными представляются траектории писателей, которые отказались от правых взглядов и полевели. При всем недостатке и упрощении, свойственной «право-левой» политической модели, принимая во внимание ее российскую специфику, представляется возможным использовать терминологию «левые» и «правые», используемую политологами всего мира и предполагающими четкое позиционирование по отношению к традиции, государству, собственности, семье и другим социальным институтам.

Ключевые слова: зрелость, перестройка, взгляды, идеология, художник.

Предметом нашего анализа в данной статье является отражение в художественной литературе смены социально-экономической формации в эпоху перестройки. С течением времени перестройка советского общества середины восьмидесятых-девяностых годов XX века представляется неоспоримым и крупнейшим общественным российским изменением конца XX века (вне зависимости от пристрастных порой оценок). Из нашего анализа априорно исключаются писатели, которые в силу тех или иных обстоятельств этой формационной смены не заметили или не откликнулись на нее, и те писатели, которые пришли в литературу уже после этой смены.

Предлагаемая концепция не носит историко-литературного характера. Общеизвестно, что для историка литературы порой более ценны писатели второго, третьего ряда, и исследование их биографий и творчества, воздание им должного справедливо. Как известно, В.П. Адрианова-

Перетц вообще писала о том, что для анализа литературы той или иной эпохи нужно брать средние произведения.

Переоценка ценностей в литературе эпохи перестройки обсуждается в литературоведении и связывается со следующими именами: М. Шатров, Ч. Айтматов, В. Распутин, В. Астафьев, Д. Гранин, В. Дудинцев, А. Рыбаков, А. Приставкин¹. Тот же автор отмечает, что, кроме литературы прошлого, с которой в перестроечное время был снят запрет, читали тогда Солженицына, Волкова, Жигулина, Менья, Леонова, Синявского, Евтушенко, Межирова, Чичибабина, Вознесенского, Ахмадулину, Кушнера, Чухонцева, Мориц, Рейна, Лиснянскую, Шварц, Петрушевскую, Виктора Ерофеева. При этом исследователем произвольно выделяется «традиционная литература» (? — А. Б.) — Бондарев, Гранин, Бородин, Астафьев, Владимов, Аксенов, Маканин, Ким, Мелихов, Евтушенко, Кушнер — и «постмодернизм», представленный, например, у указанного же автора, следующим рядом имен: Вознесенский, Сапгир, Саша Соколов, Пелевин, Сорокин, Лимонов, Пригов, Кибиров, Рубинштейн, Гандлевский, Новиков.

Вообще художественный метод, творческое направление не может быть основой для нашего анализа. Так, в указанные годы ряд литераторов называют свои кружки именем якобы нового метода в литературном творчестве. Пример — метареализм (Жданов, Шварц, Кривулин, Седакова, Кублановский, Синельников, Леонович, Чухонцев), концептуализм (Пригов, Сапгир).

Совсем не так литературный канон мыслится с позиций аксиологического подхода, с позиций читателя. Для читателя *значим канон, представляющий собой пантеон литературы, наиболее значимые, известные и популярные произведения*. Они репрезентативны с точки зрения пресловутой художественности и актуальности, известности, образцовости в демонстрации каких-то идей в культуре. Известны исследования канона американской литературы². Канон подвижен. Скажем, из него сегодня

¹ Пьяных М. Ф. Трагический XX век в зеркале русской литературы. СПб.: Русско-балтийский центр «Блиц». 2003.

² Блум Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Пер. с англ. Д. Харитоновна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

исключен Хемингуэй. Зато присутствуют Торо, Эмерсон, Мелвилл, Фолкнер как яркие идентитаристские тексты. У нас же пока канон волнует только школу: в условиях нескольких часов в неделю по программе школьное литературоведение работает с каноном по принципу отбора произведений в школьной программе «Шолохова берем — Фадеева не берем». Среди исследований канона литературы в отечественном литературоведении укажем на исследование Т. Д. Венедиктовой¹.

Итак, в исследуемый период произошла смена социально-экономической формации. Кто-то из писателей ее не заметил, кто-то не мог заметить в силу физических причин. Скажем, можно только гадать, как бы откликнулся на перестройку такой незаурядный прозаик, как Юрий Трифонов. Тем более, что его волновала тема советского наследия. Можно констатировать, что большинство писателей старшего поколения — Маканин, Леонов, Зальгин, Марков, Алексеев, Распутин, Белов, Бондарев — не откликнулись на смену формации ни в творчестве, ни в публицистике.

Гражданское же становление молодых писателей происходило уже в новых координатах. Так или иначе они рассуждают в своем творчестве о советском наследии, например, А. Архангельский, Д. Быков, М. Кучерская, Р. Сенчин, А. Варламов. Но делают это уже как люди, которые представляют советскую эпоху скорее умозрительно. Не могут учитываться и писатели нереалистических стратегий (В. Пелевин).

Остаётся небольшой слой писателей, которые откинулись на «лихие девяностые» в своем творчестве, судьбе, публицистике.

Это поколение — «прозревшее». Семантика языка не подводит: они *прозрели*, то есть продемонстрировали зрелость. Итак, еще раз подчеркнём: интересуют только *те авторы, которые откликнулись на социально-политические события за окном и продемонстрировали*

¹ Венедиктова Т. Д. Страсти по канону: Двадцать лет вперед // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 301-316. <https://doi.org/10.31425/0042-8795-2018-3-301-316>.

трансформацию социально-политических взглядов и поэтики.

Итак, это очень небольшое поколение, небольшие временные рамки: старшие уже не увидели, молодые еще не увидели. По сути дела нас интересуют временные рамки одного поколения 60-летних.

В публицистике таких авторов можно насчитать больше: поправели, перекрасились, сменили или трансформировали взгляды работник аппарата ЦК А. Ципко, «соловей Генштаба» А. Проханов, политпропагандист В. Познер, журналист областной газеты И. Свиноаренко, идеолог А. Яковлев, писатель ленинской темы Е. Яковлев, поэт Е. Евтушенко. При этом часть из них покачалась за свою идеологическую работу в прошлом. Пример другой полярности: экономист М. Делягин полевел, словно бы демонтируя верность строк: «Зрелище бедствий народных невыносимо, мой друг». Очевидно, что в публицистике пластичность и конъюнктурность взглядов выражена ярче, но эти случаи — за пределами нашего анализа, так как эти авторы часто вне собственно писательской среды.

И ещё один фактор. Нас интересуют значительные писатели. По этой причине из анализа нами был исключен, например, писатель В. Пьецух, не раз заявлявший что потерял смысл творчества в эпоху перестройки, или писатель В. Крупин, заявлявший, что не написал ничего спасительного и потому пусть читатели его не читают.

Наконец, последнее замечание. Есть писатели по возрасту вроде бы подходящие, но они или пришли в литературу поздно, или трансформацию своих правых взглядов не демонстрировали. Примеры: сестры Толстые, Драгунский, Виктор Ерофеев, Солженицын, Петрушевская, Улицкая, Шаров, Кабаков. По той же причине из концепции исключаются лирики, хотя для многих из них характерна лирическая рефлексия советского опыта (Т. Кибиров, Б. Кенжеев, С. Гандлевский, Е. Рейн, И. Бродский, В. Павлова). И порой эта стихотворная рефлексия сильнее прозы. Приведём пример лирической рефлексии советского опыта в поэзии Веры Павловой: «Не знали, что такое зависть, глотали комплексный обед, одною «Правдой» подтиралась и веровали: Бога нет».

Итак, задача ясна. Отобрать для концепции показательные траектории. Советские писатели, ставшие антисоветскими. Или антисоветские писатели, ставшие советскими. И в том, и в другом случае это будут писатели, которые прозрели. Подчеркнем: в том, что писатель менял свои мнения и пристрастия, прозревал, правел, становился консервативнее, тянулся к религиозности или наоборот, становился атеистом (хрестоматийный пример в истории литературы — Набоков) нет ничего странного и дурного. Наши взгляды не статичны. Это не *idees fixes* душевнобольных людей. Цельность — это не ригидность. Неверным нам представляется и умалять советские взгляды писателей. Так, проф. Б. Ф. Егоров в своих мемуарах написал, что настоящие писатели-де только антисоветские.

«Кандидатами для анализа» в указанных рамках выступили В. Астафьев, Ю. Нагибин, В. Солоухин — все они так или иначе демонстрировали указанные годы динамику взглядов в направлении слева направо. А. Зиновьев, Т. Глушкова, Ю. Мориц примерно в то же время демонстрировали динамику взглядов в направлении справа налево. Непонятный случай представляет из себя Э. Лимонов.

Случай первый. Вполне советский, много печатавшийся в СССР писатель сменил убеждения и поэтику. В зрелости в его творчестве зазвучали темы В.В. Розанова, он вообразил себя Генри Миллером, его стала занимать эротическая мифология. В его творчестве отразились поиски отца, множество отчимов, множество жен, мнимое еврейство («хочу в евреи»). При этом критика зазвучала со страниц неподцензурного «Дневника», рассчитанного на посмертную публикацию и ставшего итогом творчества:

1. *Вся стана распадается на черныбыльский лад.*
2. *Никому ни до чего дела нет. Все обслуживают только себя.*
3. *Продолжается грядное шутовство, именуемое борьбой с алкоголизмом.*
4. *Народу и не нужно другого строя. Как испугались в исходе шестидесятых тощего призрака свободы и с какой охотой кинулись назад в камеру, где не надо ничего решать, не надо выбирать, не надо отвечать за свои поступки, где все отдано надзирателю, а твое дело жрать, спать, срать, гулять, трепаться о погоду с*

однокамерниками, мечтать выпивке и отрабатывать легкий, необременительный урок. Воистину — быдло.

5. Да ведь все это было, было, десятилетиями улыбались герои труда, и все пустели магазины, все падала производительность, все ниже становилось качество продукции и все длиннее хвосты очередей, и докатились мы до уровня слаборазвитых стран, торгующих не изделиями, а содержимым недр.¹

Показательна рефлексия советских и постсоветских литераторов по поводу «Дневника» Ю. Нагибина. Большинство были шокированы, сделали заявления, что Нагибин был человек недемократического круга, круга советско-номенклатурно-аристократического, который барствовал и поносил власть, руку кормящую. Это де был ремесленник, писавший навынос, для заработка, создававший хаптуру. Писатель много публиковался в советское время, но в стол писал свой знаменитый «Дневник», где предстал совершенно новый Нагибин. Показательный случай: хотелось говорить правду, но хотелось и печататься. Отсюда оценки личности Нагибина современниками и потомками: «заблудившийся человек», «двойная жизнь».

Случай второй. Изменение взглядов и поэтики позднего В. Астафьева. Писатель много публиковался в советское время, писал про тайгу, про природу, про деревню, про войну, про полуграмотных людей, мечтавших стать грамотными. На старости лет он несколько изменил советским и консервативно-почвенным взглядам и примкнул к западникам.

«Веселый солдат» В. Астафьева часто представляется как последняя книга о войне, написанная её очевидцем и участником. Книга написана в пору подведения жизненных итогов, с желанием освободиться от страхов иллюзий, комплексов и мифов. С горечью, с матерком Астафьев написал то, что «выше правды — как было на самом деле».

Картины книги отличаются даже от непричёсанной лейтенантской прозы. Военный госпиталь, молодые солдаты, под гипсом черви, вши и клопы. Выздоровливали после ранений, лечили триппер, развлекались. Писателем движет

¹ Все цитаты приводятся по изданию: *Нагибин Ю. М. Дневник*. М.: Олимп, Астрель, АСТ. 2001. С. 599, 578, 572, 550.

желание зафиксировать правду. Реалистически показано, например, столкновение раненых с врачом. Солдаты говорят врачу в лицо: «А, с-сука! А-а, тварь. Наворовалась за войну... Крови солдатской напилась и права качает!» Или вот так разговаривают с командирами: «А тебя за тупоумие и жирную харю — в генералы! Не якай. Тыловая крыса, а то как хуякнем по кирпичу — и отяжкаешься сразу. Дальше фронта не пошлют, больше смерти не присудят»¹.

Между тем в тексте есть и обобщения от лица героев и автора:

Когда много лет спустя после войны я открыл роскошно изданную книгу воспоминаний маршала Жукова с посвящением советскому солдату, чуть со стула не упал: воистину свет не видел более циничного и бесстыдного лицемерия, потому как никто и никогда так не сорил русскими солдатами, как он, маршал Жуков.

Автор критически оценивает солдатских командиров:

После войны где-нибудь в «генеральском районе» выстроила бы двухэтажную дачу. Отойдя от военных дел, ездила бы как ветеран на встречи с другими ветеранами войны из санупра, увешанными орденами, целовалась бы с ними, плакала, пела песенки «тех незабвенных лет», но...

Эта критическая оценка отдельных людей переходит в критическую оценку современников:

Мы были на «чтениях Шукшина», проще, без выпендрежа сказать — на поминках по Шушину. Из Сросток бригадой приехали в зверосовхоз, где смотрели на зверьков, беспокойно мечущихся по вонючим клеткам и вольерам, рассказывали о своем «творческом пути» звероведам, восславляли словами Родину, партию, их замечательного земляка, которого здесь на родине, при жизни земляки срамили и поедом ели.

Показательна критическая оценка своих героев. Вот герой Тимоша: «Пройдет всего лишь несколько десятков лет, и, истощенный братоубийством, надсаженный «волевыми решениями» и кровопролитной войной, потерявший ду-

¹ Все цитаты приводятся по изданию: *Астафьев В. П. Веселый солдат: повесть. Рассказы.* Спб.: Лимбус пресс, 1998. С. 21, 35, 64.

ховную опору и перспективу, превратится он из послушного работник в кусочника, в мелкого вора, стяжателя, пьяницу. И пойдет Тимошин потомок по земле с открытым ртом, мутным, бессмысленным взглядом... Быть может, это и будет тот идеальный человек под именем подчиненный».

Показательна история с генералом Умовым, предложившим Астафьеву литературную обработку мемуаров. Рефреном в творчестве Аставьева, посвященном деревне, идут спецпереселенцы, могилы, тяжелая судьба русской деревни при советской власти.

Выдав все это на гора, писатель становится своим в чуждой и враждебной ему по сути среде. Он был «обласкан демократическими сиренами» (С. Куняев). Появилась его запальчивая и неумная публицистика.

Бывший патриот и заединщик стал демократом. Однако до подлинного демократа он тоже не дотягивает, он скорее попутчик. Показателен и его антисемитизм. Астафьеву выдвигались обвинения в национализме и расизме («Ловля пескарей в Грузии», «Печальный детектив»). Активно поздний Астафьев участвует в обличение коммунизма.

Критики гадают, как объяснить эти «роковые противоречия». Что это — приспособленчество, желание остаться на плаву, духовная порча, жажда почестей у новой власти, природная злость к людям?!

Для позднего Астафьева характерна полная резиньяция: «ухожу из мира чужого, злобного, порочного. Мне нечего вам сказать на прощанье». Показательны мрачность и злость последних вещей, исторические нелепости в многочисленных интервью, остервенелая публицистика.

Случай третий. Эволюция В. Солоухина. Автор вполне лояльных советских книг — романов типа «Мать-и-мачеха». Писал стихи, поносил Пастернака, говорил на «о», был кремлевским курсантом. Добрейшей души писатель Нагибин считал, что творчество Солоухина — неплохая проза для полунинтеллигентных людей — про Русский музей, про черные доски, про грибы. Затем Солоухин переходит к идеализации дореволюционной России, монархизму, славнофильству, патриотизму, национализму, возмущению реформами. Был расстроен, что перестройка не улучшила положения людей, возмущен приватизацией:

В какой же пропасти мы все оказались сегодня, в какой выгребной яме сидим, что те десятилетия насилия и крови, искусственного голода кажется теперь чуть не раем, вызывавшим ностальгические чувства.¹

Им создается националистическая правая публицистика, которую — как я хорошо помню — я в перестроечные годы как раз и читал школьником.

Противоположные случаи. Дрейф справа налево: Глушкова, Зиновьев, Мориц.

Неясный случай. Лимонов — случай, когда бунтарская позиция автора берет верх над политическим позиционированием.

Рассмотренное позволяет сделать следующие выводы:

Представленная авторская концепция базируется на методологии отбора произведений в канон литературы. В статье на основе анализа прозы и публицистики эпохи перестройки представлены случаи трансформации политического кредо писателя в эпоху смены социальной формации в эпоху перестройки. Представлены писатели прозревшие — т.е. проявившие зрелость, откликнувшиеся на общественную динамику. Это случай письма в стол с расчетом на последующую публикацию (Ю. Нагибин), случаи явного поправления советских писателей В. Астафьева и В. Солоухина. Дальнейшая разработка заявленной концепции может быть связана с проблематикой дрейфа ряда фигур в противоположном направлении — справа налево.

A. B. Bushev

On this strand of the tectonic fault: maturity in the post-perestroika era

The author's concept proposed in this article concerns those writers who showed maturity — «saw the light» - in the era of perestroika. At the same time, a number of writers abandoned conservative ideas in favor of liberalism, clearly recovered. Even more interesting are the trajectories of writers who abandoned right-wing views and left. With all the draw-

¹ Солоухин В. А. При свете дня // [Электронный ресурс:] <https://libking.ru/books/prose-/prose-rus-classic/276745-vladimir-solouhin-pri-svete-dnya.html>

back and simplification inherent in the «right-left» political model, taking into account its Russian specifics, it is possible to use the terminology «left» and «right», used by political scientists around the world and assuming a clear positioning in relation to tradition, the state, property, family and other social institutions.

Key words: maturity, perestroika, outlook, ideology, creative personality.

ОБ АВТОРЕ:

БУШЕВ Александр Борисович — доктор филологических наук, профессор кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета

ОБРЕТЕНИЕ И УТРАТА



А.О. Шелемова, Ван Юй

Зрелость как художественно-этическая категория в «Слове о полку Игореве»

В «Слове о полку Игореве» идея утверждения феодальной иерархии «старший князь — младший князь» реализуется не в физически-реальном, а в субъективно созданном автором временном ареале, выраженном темпоральными художественно-этическими категориями, соотносящими в иерархической вертикали возрастную категорию «зрелость» с верховным статусом великого князя-сюзерена, а младость — с подчиненными удельными князьями-вассалами.

Ключевые слова: «Слово о полку Игореве», князь Святослав Киевский, князь Игорь, зрелость, сюзерен, вассал.

...Предсказывал господь Бог человеческую жизнь: десять лет — это ребенок, двадцать лет — юноша, тридцать лет — зрелость, сорок лет — средовечие, пятьдесят лет — седина, шестьдесят лет — старость...

Из апокрифа «Как бог сотворил Адама»

«Слово о полку Игореве» для нас сегодня, конечно же, прежде всего литературный феномен, уникальное произведение древнерусского словесного творчества. Но при всем богатстве поэтической изобразительности, символики и тропики, главный акцент феномена древнего памятника — это идея мирного политического обустройства Руси, утверждающая стабильную систему власти сюзеренитета-вассалитета. Эта идея в «Слове» воплощена в иерархической оппозиции сюзерена — «зрелого», мудрого князя, и вассала — младшего князя, не достигшего «зрелой мудрости» и совершающего «неразумные» поступки.

В реальной жизни прототипу заглавного героя «Слова о полку Игореве» было 34 года: князь Игорь Святославич родился 2 апреля 1151 года. Его брат Всеволод был на 4 года моложе (1155 года рождения). То есть, оба князя пребывали в возрастной категории «зрелости». Еще один центральный персонаж — великий киевский князь Святослав Всеволодович — был старше вассальных князей почти на четверть века. Точную дату его рождения историкам опреде-

лечь не удалось, но в 1185 году, времени описанных событий в «Слове», ему было около 60 лет, то есть время наступления «старости». Все эти трое князей были внуками Олега Святославича Черниговского, то есть двоюродными братьями. В «Слове» же в обращении великого князя к младшим звучит «отцовское» назидание:

«О, моя сыновчя, Игорю и Всеволоде! Рано еста начала Половецкую землю мечи цвѣлити, а себе славы искати. Нѣ нечестно одолѣсте, нечестно бо кровь поганую пролиясте... Се ли створисте моей сребреней сѣдинѣ!»¹

Политическая идея утверждения феодальной иерархии «старший князь — младший князь» в «Слове о полку Игореве» реализуется не в естественном (линейном), а в субъективно созданном автором временном ареале, выраженном темпоральными художественно-этическими категориями, соотносящими в иерархической вертикали возрастную категорию «зрелость» с верховным статусом великого князя-сюзерена, а младость — с подчиненными удельными князьями-вассалами.

Игорь принадлежит ко второй категории, «и то, что с ним происходит, фактически может произойти с каждым из князей, если они не пожелают прислушаться к голосу высшей мудрости»².

Этот «голос высшей мудрости в «Слове о полку Игореве» олицетворяет великий князь киевский Святослав Всеволодович, образ которого предстает в гиперболизированном и сакрально-идеализированном ореоле славы владыки Киевской Руси.

Резиденция великого князя расположена «в Киеве на горах». И этот факт в возвеличении верховного владыки весьма симптоматичен. Гора — знаковый символ центра родной земли. Несмотря на то, что реальный рельеф русского государства сочетал гористую местность (горы, воз-

¹ Слово о полку Игореве // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М.: Худ. лит., 1980. С. 374. Далее ссылки на это издание указаны в скобках.

² Парахонский В.А. Представление реальности в контексте семантики коммуникативных отношений «Слова о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве» и мировоззрение его эпохи. Киев: Наукова думка, 1990. С. 35.

вышенности, холмы) с равнинной (поля) и лесной, именно гора стала знаковой приметой ландшафта Руси, а степь, поле, море — Половецкой земли. И это абсолютно закономерное явление в реализации идеи, пропагандирующей культ могущества власти великого князя: центр и в прямом, и в символическом значениях *должен* располагаться на возвышении — горе. Как заметил Д.С. Лихачев, «неподвижен великий князь Святослав Киевский, но его «золотое слово» обращено из Киева «на горах», где он сидит, ко всем русским князьям... Он господствует над движением русских князей, управляет движением»¹. То есть, по закону, принятому феодальным кодексом Руси, великий князь — это старший представитель родословной Рюриковичей, и он в осмыслении древнерусского ментального самосознания воплощает в своей личности честь и славу всех предков.

Автор «Слова о полку Игореве», вопреки исторической правде, возвеличивает князя Святослава Всеволодовича. По мнению многих историков, князь не обладал адекватным весомым авторитетом. По летописным характеристикам многие его действия и поступки предстают отнюдь не как «зрелые», мудрые, рачительные — и в политике, и в военном деле, и в быту. Явная идеализация образа обусловлена идейно-художественной концепцией произведения. Автор игнорирует дипломатические и батальные неудачи Святослава в периоды его княжения в Турове, Владимире-Вольнском, Чернигове, да и Киеве до 1184-85 годов, но при этом намеренно подробно, описывает его доблесть и героизм в победном сражении с половцами в 1184 года, состоявшемся как раз накануне провального и позорного похода дружины Игоря. В панегирике Святославу заслуга, слава и почет гиперболически превозносятся троекратным повторением его имени в небольшом эпизоде описания победной баталии:

«Ту бяше успилъ отецъ ихъ Святъславъславъ грозный, великый грозою, бяшетъ притрепальъ своими сильными плъкы и харалужными мечи; наступи на землю Половецкую, притопта хълми и яругы, взмути рѣки и озеры, иссу-

¹ Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л.: Художественная литература, 1978. С. 54.

ши потоки и болота. А поганого Кобяка изъ луку моря, отъ желѣзныхъ великихъ плѣковъ половецкихъ, яко вихрь, выторже. И падеся Кобякъ въ градъ Киевъ, в гриднищѣ Святъслава. Ту Нѣмци и Венедици, ту Греции и Морава поютъ славу Святъславлю...» (с. 378).

Таким образом, автор «Слова о полку Игореве» убежденно отстаивает централизованное устройство древнерусского государства во главе с великим князем киевским, оставаясь и в эпоху феодальной раздробленности последователем политической концепции подчинения низших ступеней верхним в иерархической пирамиде власти.

В «золотом слове» Святослава мотивируется основная авторская мысль об организации пространства изнутри, собирании его, сплачивании вокруг единого центра. И далее, в обращении верховного вождя Русской земли к удельным князьям слышится не только пламенное воззвание объединиться и защитить от врагов Родину, но и «зрелое» назидание мудрого князя, отеческое наставление. Думается, что текст обращения к князьям некоторые исследователи поспешили включить в собственно «золотое слово», то есть, монолог великого киевского князя. На наш взгляд, это кульминационный эпизод текста, вершина идейного замысла автора. Создатель «Слова» гениально использует риторический прием корректного «самоустранения», довольно популярный в древнерусской анонимной литературе, вкладывая свои мысли в уста авторитетной личности.

Таким образом, киевский князь и в буквальном и в символическом смысле действительно изображен господствующим над движением русских князей, управляющим этим движением. Святослав назван «великим» и «грозным», хотя таковым он в действительности не был. Вообще эпитеты «великий» и «грозный» по отношению к князьям в литературе XII-XIII веков обычно употреблялись как этикетные «клише» с семантической приметой «зрелости» — то есть в синонимическом эквиваленте как «мудрый», «сильный», «могущественный». Характеристиками «зрелых» князей в «Слове» наделены также Всеволод Юрьевич Владимиро-Суздальский и Ярослав Владимирович Галицкий. Первый действительно пребывал в возрасте «зрелости» (31 год, родился в 1154 году), а второй — в возрастном периоде

«седины» (ему было приблизительно 55 лет). Но для темпоральных представлений автора «Слова» они амбивалентно олицетворяли княжескую «зрелость».

«Великим» кроме Святослава Киевского автор «Слова» признает и Всеволода Владимиро-Суздальского (Большое Гнездо), а о Ярославе Галицком-Осмомысле говорит: «Грозы твоя по землям текуть» (с. 380). Структурируя иерархическую вертикаль власти, автор не преминул отметить положение этих сильных удельных князей у ее вершины, тем самым как бы подымая, «подтягивая» их социальный статус к великокняжескому положению на иерархической лестнице. Так, Ярослав Галицкий «высоко сидит» на своем «златокованом столе», подперев «горы Угорские» (с. 380); Всеволод Владимиро-Суздальский приглашается «не мыслию предѣтети... отня злата стола поблюсти» (с.380).

В «Слово о полку Игореве», таким образом, как бы «прокрадывается» идея о равной возможности притязаний на киевский стол других князей: во-первых, намек Всеволоду Владимиро-Суздальскому «отчий стол побережь», во-вторых, признание политической силы Ярослава Галицкого, способного «отворить Киеву врата». Эти вероятностные предположения, казалось бы, несовместимы с представлениями автора о «зрелости», то есть прочной власти, могуществе и политической неуязвимости Святослава Киевского. При этом фраза «отворяеши Киеву врата» воспринимается семантически двусмысленно: Киеву ли открывает ворота Ярослав или все же Галичу перед Киевом (т.е., автор через обращение Святослава призывает галицкого князя к политическому компромиссу).

Этот политический демарш был замечен еще Д.С. Лихачевым, который усмотрел в сложившейся политической ситуации, что «...и владимирские, и галицкие князья перестали интересоваться Киевом как центром Руси... Он (Святослав Киевский — А.Ш., В.Ю.) уже видит значение сильной княжеской власти, но еще стоит на позициях необходимости строгого выполнения феодального права, на которое опирались в своей борьбе не только сюзерены, но и вассалы. Однако в этих феодальных правах автор «Слова» уже подчеркивает подчиняющие линии: права сюзерена, а не вассала. Он уже признает силу владимиро-суздальского

князя, но... предпочитает его видеть на юге — в традиционном центре Руси»¹.

Итак, в «Слове» титулом «великий», наделены князь Святослав Киевский и князь Всеволод Большое Гнездо. Первый — следуя традиции употребления этого определения по отношению к главному из князей, второй — в результате признания автором политической силы Владимиро-Суздальского княжества. Всеволод, как известно, сам титуловал себя «великим», претендуя на старшинство среди русских князей. Факт этот не получил в «Слове» осуждения, сколь бы болезненно не относился автор к ослаблению влияния Киева как центра на политику периферийных областей. Очевидно, усиливающаяся мощь Владимиро-Суздальской земли, ее автономная политическая линия представлялись ему более нежелательными, чем вмешательство в борьбу за киевский стол. Поэтому Всеволоду Большое Гнездо не было поставлено в вину уравнивание его в «зрелости» с киевским князем и как бы давало автору право воспользоваться — пусть даже не импонирующим ему — шансом сохранить единство государства.

Таким образом, иерархическая лестница, сообразно концепции автора «Слова о полку Игореве» структурируется по шкале идеологических и нравственно-этических идеалов, актуализированных антиномией «зрелый», мудрый князь — действующий князь. Автор-патриот актуализирует идею необходимости соблюдения феодальных обязательств сюзеренитета-вассалитета по отношению к верховному владыке, который, в свою очередь, обязан быть гарантом для региональных князей в разрешении конфликтов как внешнеполитических, так и междоусобных.

A. O. Shelemova, Wang Yui

Maturity as artistic and ethical category in «Word about Igor's regiment»

In «Tale of Igor's regiment» realized idea of feudal hierarchy, «the elder Prince, the younger Prince» is not physically real but subjectively created by the author of the temporal range expressed temporal artistic-ethical categories relating to hier-

¹ Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. С. 53.

archy of age «maturity» with the status of a great Prince-suzerain, and «mladost» — with his subordinate feudal lords-vassals.

Keywords: «Tale of Igor's regiment», Prince Svyatoslav of Kiev, Prince Igor, maturity, overlord, vassal.

ОБ АВТОРАХ:

ШЕЛЕМОВА Антонина Олеговна — Российский университет дружбы народов, кафедра русской и зарубежной литературы, доктор филологических наук, профессор.

ВАН ЮЙ — Российский университет дружбы народов, кафедра русской и зарубежной литературы, аспирант.

Д.С. Лукин

**Страдания созревания: проблема обретения
жизненного опыта
в творчестве Леонида Андреева**

В статье методами мотивного и проблемного анализа на материале текстов Леонида Андреева, созданных в разное время, исследуется взаимосвязь между эмпирическим опытом человека с психологическим, социальным, нравственным созреванием личности, рассматриваются проблемы обретения жизненного опыта героями его произведений, инфантилизма взрослых, полового созревания человека как критического этапа жизни человека, преждевременного взросления детей из-за условий жизни.

Ключевые слова: Леонид Андреев, зрелость, детство, взросление, инфантилизм, созревание, опыт.

«Человек как таковой», как центр перекрестка всех противоречивых и противоположающихся сил, действующих вокруг и внутри него, — главный предмет внимания одного из самых ярких представителей русской литературы периода *fin de siècle* Леонида Андреева. Непринципиальную значимость других характеристик человека (чин, социальное положение, личные качества) писатель и сам постулировал в одном из писем К. И. Чуковскому¹. Разрабатывая открытый XIX веком образ «маленького человека», чья жизнь в ранних реалистических рассказах Андреева детерминирована бытом, развивая эсхатологические идеи Ницше о человеке и экзистенциалистскую концепцию человека в произведениях аллегорического плана, Андреев исследует бедовое положение вброшенного в мир человека, обреченного на страдания. Показательны в этом отношении две записи в дневнике писателя от 1897 и 1898 годов: «Брошена на землю горсть людей — живи, как знаешь»² и

¹ См. подробнее: *Чуковский К. И.* Современники: Портреты и этюды. Мн.: Нар. асвета, 1985. С. 200.

² *Андреев Л. Н.* Дневник. 1897-1901 гг. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 108.

«Дрянь жизнь. Возмутительная нелепость, несправедливость и подлость. Находишься во власти каких-то стихийный сил, плачешь, радуешься, страдаешь без конца»¹.

Страдание в творчестве писателя становится неотъемлемой частью жизненного опыта человека, одним из основных факторов его психологического, духовно-нравственного, социального созревания. В тоже время биологическое созревание, половая зрелость, для юных героев Андреева часто становится конфликтным, кризисным состоянием сознания, моментом пробуждения в человеке звериного начала.

В рассказе «Бездна» (1902), шум вокруг которого почти перерос в общественно-литературный скандал (многие критики и литераторы, среди которых был и Л. Н. Толстой, обвиняли писателя в порнографии, клевете на человеческую природу), инстинкты пола берут верх над разумом студента Немовецкого и толкают его на совершение сексуальных действий над изнасилованной группой бандитов гимназисткой, находящейся в глубоком обмороке, с которой еще незадолго до этого он вёл романтические беседы о любви и бесконечности. Отвечая в печати на нападки критиков рассказа, Андреев отмечает двойственность природы и недостаточную культурную и нравственную зрелость современного человека, называя его двуногим существом, «которое овладело только внешними формами культуры, а по существу в значительной доле своих инстинктов и побуждений осталось животным»².

Герой рассказа «В тумане» (1902) Павел Рыбаков, — выросший в благополучной семье, хорошо образованный семнадцатилетний юноша. Он тайно и безответно влюблен в гимназистку Катю Реймер, в то же время, подвижимый желаниями тела, он уже знаком с доступными женщинами и от одной из них заразился «грязной» болезнью. Не будучи хозяином своим мыслям, он постоянно думает о «страшном

¹ Там же. С. 180.

² Цит. по: Андреев Л. Н. Странная человеческая звезда... М.: Панорама, 1998. С. 488.

и непонятном в своей власти теле женщины»¹, стыдится этих мыслей и своей болезни, мечется в противоречиях между высокими идеалами и низменными, животными страстями. Психика молодого человека оказывается слабее деструктивных инстинктов половой зрелости, с которыми герой не в состоянии справиться. Здесь, как и в «Бездне», Андреев исследует человеческую душу, в которой «бессознательное противопоставлено высоким чувствам, имеет разрушительную силу и уничтожает личность»², человеческое в человеке. «В тумане» тоже торжествует зверь: в финале рассказа Павел встречается с проституткой, в пьяном угаре убивает её, а затем втыкает нож в собственную грудь.

Для многих андреевских героев-детей характерно преждевременное, вынужденное, взросление. Лишенные детства внешними обстоятельствами, они часто берут на себя «взрослые» функции, выполняя ежедневную тяжелую работу («Петька на даче»), ожесточаются, теряя радость жизни («Ангелочек»). В рассказе «Алеша-дурачок» (1898) Андреев, ведя повествование от лица одиннадцатилетнего мальчика из благополучной семьи, поднимает проблему взросления детской души через осознание царящей в жизни несправедливости. Встречи с местным «дурачком», попрошайкой Алёшей, и окружающими его взрослыми, эксплуатирующими его бедственное положение ради личного обогащения или равнодушными к несчастьям ребёнка, становятся для барчонка «школой внутреннего роста, нравственного возмужания»³.

В некоторых рассказах («Валя», «Цветок под ногою») дети, сталкиваясь с первыми испытаниями и разочарованиями, проявляют большую зрелость и мудрость, чем

¹ Андреев Л. Н. В тумане // Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1: Рассказы и повести 1898–1903. М.: Книжный Клуб Книговек, 2012. С. 488.

² Гиммер Е. В. Рассказ «В тумане» Л. Андреева в контексте петербургского текста русской литературы // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орёл: ПФ «Картуш», 2011. С. 98.

³ Панкова Е. С. Творчество Леонида Андреева и мировое художественное наследие (1892–1917). Орёл: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2012. С. 97.

взрослые. Размеренная благополучная жизнь маленького Вали из одноименного рассказа (1899) нарушается внезапным приходом посторонней женщины, заявляющей, что она его настоящая мама и хочет забрать его с собой. Первая реакция мальчика — детская: недоумение и испуг. Но постепенно, слыша отдельные слова из разговоров приемных родителей, оказавшихся «тётей» и «дядей», а не «мамой» и «папой», в душе мальчика зарождается чувство жалости и некоторой расположенности к этой «чужой», которую все время называют «бедной». Валя, уже научившийся читать и предпочитающий книги любому другому времяпрепровождению, в это время читает сказку Андерсена «Русалочка», проникается глубокими сопереживанием и симпатией к героине. Русалочка в его сознании — тоже «бедная». И когда новая, настоящая, мама приходит окончательно забрать его, он уже сделал непростой и очень взрослый выбор — пойти с ней, чтобы пожалеть, принеся при этом в жертву собственные интересы. Новое жильё Вали — маленькая грязная комната с кроваткой, которую он уже давно перерос, и игрушками, заранее купленными мамой специально для него, но которые ему совершенно не интересны. Не желая огорчать женщину, он говорит, что игрушки хорошие, но, поймав разочарованный взгляд ребенка, та заливается слезами от обиды, что не смогла порадовать дитя, с которым была разлучена много лет. И тогда Валя «положил свою красную ручку на большую, костлявую голову матери и сказал с тою серьёзною основательностью, которая отличала все речи этого человека: — Не плачь, мама! В игрушки играть мне не хочется, но я буду очень любить тебя. Хочешь, я прочту тебе о бедной русалочке?» (1, 167). «Взрослая» сознательность маленького ребенка становится первым шагом к построению будущего счастья двух родных, но впервые оказавшихся вместе людей — сына и матери.

В рассказе «Цветок под ногою» (1911) Андреев точно передает «психологическое состояние маленького героя, который стремится вести себя как взрослый»¹. Маленький Юра

¹ *Исаева Е. В.* Особенности повествования в рассказе Леонида Андреева «Цветок под ногою» // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орёл: ПФ «Картуш», 2011. С. 39.

Пушкарев на празднике по случаю маминых именин становится свидетелем измены матери отцу, что потрясает душу ребенка обидой на одного родителя за другого. Увиденная сцена становится первым настоящим, «взрослым», разочарованием в жизни мальчика, разрушающим его идиллическое детское представление о мире. В эмоциональном потрясении он нападает с кулаками на собеседника отца во время их жаркого спора, желая защитить и так уже обиженного папу, а вечером, перед сном, когда мама приходит к нему пожелать спокойной ночи и плачет перед детской кроватью на коленях, успокаивает уже её, прощая: «Юра поднял обе руки, обнял мать за шею и крепко прижался горячей щекою к мокрой и холодной щеке — ведь все-таки мама, ничего не поделаешь. Но как больно, как горько!» (4, 36).

Дети, таким образом, в произведениях Л. Н. Андреева наравне с взрослыми «проходят суровую школу жизни, приобретают собственный опыт весьма дорогой ценой»¹. У Андреева вообще приобретение жизненного опыта — это путь страдания, вызванного внешними обстоятельствами или внутренними конфликтами, не испытывают которых только еще не имеющие опыта новорожденные (рассказ «В подвале»). В рассказе (1901) незаконнорожденный младенец, принесенный матерью в подвал — место обитания проституток, воров и других лишних людей, становится для них на какой-то момент надеждой на другую, лучшую жизнь. Хижняков, главный герой рассказа, «видел ребенка, который родился, и ему казалось, что это родился он сам для новой жизни, и жить будет долго, и жизнь его будет прекрасна» (1, 360).

В повести «Жизнь Василия Фивейского» (1903) череда страданий, выпадающих на долю главного героя, сельского священника, как в случае с ветхозаветным Иовом, становится проверкой на зрелость его религиозных чувств. И эту проверку он не проходит. Незрелое, доставшееся «по наследству» (священнослужителем был и отец Василия) религиозное чувство героя под гнётом испытаний приводит его

¹ Панкова Е. С. Творчество Леонида Андреева и мировое художественное наследие (1892–1917). Орёл: ФГБОУ ВПО «ОГУ», 2012. С. 93.

сначала к отказу от веры, а затем к ереси, убеждению, что он человекобог, к безумию и выпадению из жизни. Мотив страдания в повести тесно связан с характерными для всего творчества писателя мотивами безумия, богооставленности, богоискательства, абсурдности жизни.

Схожую схему реализует Андреев и в повести о Первой мировой войне «Иго войны» (1916), но уже не с религиозных, а социальных, гражданских позиций. Герой повести — банковский служащий Илья Петрович Дементьев, семьянин, «маленький человек». Война вторгается в его мир, разрушая привычный уклад жизни, забирая всё, что ему дорого: домашний уют, работу, родных людей. На страницах своего дневника герой постоянно жалуется на своё положение, проклиная войну и жалея себя, при этом не чувствуя себя частью народа, не понимая общности случившейся беды. Не выдерживая установленного войной ига над его жизнью, Дементьев решает покончить с собой, но задуманного прощания с жизнью не происходит — напротив, герой включается в общую изменившуюся из-за войны жизнь тыла, осознав необходимость единения людей перед лицом беды. Однако происходит это не в результате личностного созревания Дементьева, а через «чудо» — внезапное прозрение героя, необходимое Андрееву для выражения своей официальной позиции по вопросам текущей войны¹. Сам же Дементьев на последних страницах своего дневника продолжает инфантильно жаловаться: «Только об одном молю судьбу свою: чтобы не была напрасной моя смерть и страдания, которые принимаю покорно и со смирением. Но не могу совсем успокоиться в этой безнадежности <...> И все плачу, все плачу, все плачу» (6, 97–98).

Современники Андреева и исследователи его творчества последующих лет (Е. Ляцкий, Л. А. Колобаева и др.) отмечают, что писатель в единичном человеке «надеялся раз-

¹ См. подробнее: *Лукин Д. С. Автобиографизм повести Леонида Андреева «Иго войны» // Орловский текст российской словесности. Вып. 10. Материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 145-летию со дня рождения Л. Н. Андреева. 30 сентября–2 октября 2016 года / ОГУ им. И. С. Тургенева, ОГЛМТ, НИИ филологии ОГУ им. А. С. Тургенева. Орёл, 2017. С. 43–49.*

глядеть психические первоосновы человечества»¹. Преждевременное, вынужденное созревание детей, крах созревания подростков, мнимая зрелость, инфантильность взрослых в творчестве Андреева позволяют предположить, что он не верил в зрелость современного человечества и его способность построения нового мира на общечеловеческих началах, к чему писатель призывал в своих произведениях, особенно в конце жизни — в 1917–1919 годах.

Если обратиться к личности самого Андреева, рано повзрослевшего из-за смерти отца, взявшего на себя содержание большой семьи, то можно отметить некоторую детскость и в нём. Тот же К. И. Чуковский отмечал некую противоречивость, юношескую горячность личности Андреева — то, с каким азартом он брался то за кисть, то за перо, то за объектив фотокамеры, то за штурвал яхты; то, как он любил всё «огромное»². Андреев действительно любил большое, и в своём творчестве он ставил, один за другим, большие вопросы, предлагая на них, как правило, самые общие, порой по-юношески наивные ответы. Однако нельзя не заметить, что для того, чтобы задавать эти вопросы, неудобные для многих его современников, Андреев созрел раньше многих «братьев по цеху».

D. S. Lukin

The problem of maturation: the problem of gaining life experience in the works of Leonid Andreev

The article explores the relationship between the empirical experience of a person with psychological, social, moral maturation of a person by the methods of motivational and problem analysis on the material of Leonid Andreev's texts created at different times, examines the problems of gaining life experience by the heroes of his works, infantilism of adults, puberty of a person as a critical stage of human life, premature maturation of children due to living conditions.

Keywords: Leonid Andreev, maturity, childhood, infantilism, maturation, experience.

¹ Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Изд-во МГУ, 1990. С. 118.

²См. подробнее: Книга о Леониде Андрееве. Петербург–Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922. С. 41–52.

ОБ АВТОРЕ:

ЛУКИН Денис Сергеевич — ведущий методист сектора организационно-методической работы ГБУК ТО «Тверской областной Центр детского и семейного чтения им. А. С. Пушкина».

Ю. В. Доманский

(Не)зрелость в «Вишнёвом саде» Чехова

В статье рассматриваются проявления зрелости в репликах персонажей и паратексте комедии Чехова «Вишнёвый сад». Доказывается, что те действующие лица, которые по возрасту могли бы претендовать на то, чтобы именоваться зрелыми, в своих поступках (в том числе и в первую очередь поступках речевых) проявляют себя катастрофически незрелыми, чаще всего — застрявшими в детстве. А кроме того, и заглавный образ — вишнёвый сад — фигурирует в настоящем времени пьесы только в пору юности (цветения) и старости-умирания, то есть не фигурирует в пору зрелости. В результате делается вывод об особом авторском мироощущении, для выражения которого наиболее адекватным жанром оказывается комедия.

Ключевые слова: зрелость, незрелость, «Вишнёвый сад», Чехов, комедия, реплика, ремарка, система персонажей.

Если понимать под зрелостью жизненный этап между молодостью и старостью, тот период, который называют средним возрастом, то большинство персонажей «Вишнёвого сада» находятся именно в этой возрастной поре. Исключения тут — это самые молодые (Аня, Варя, Яша, вероятно, Петя Трофимов), и самый старый — Фирс. Примечательно, что у Ани, Вари и Фирса в списке действующих лиц указан точный возраст (больше ни у кого в списке действующих лиц возраст не указан), Яша же обозначен как «молодой лакей», тогда как все представители среднего поколения в этой сильной паратекстуальной позиции даны без каких бы то ни было возрастных указаний; их возраст (где-то примерно, а где-то и точно, как в случае с Гаевым) выясняется по ходу пьесы. Однако если понимать зрелость как пик, как высший во всех смыслах период жизни, как этап, которым завершается восхождение молодости, и который завершится нисхождением к старости, то тогда ни один из персонажей «Вишнёвого сада» на данном этапе жизни не находится. То есть все те, кто достиг возраста зрелости физически, оказался по иным параметрам вне этого возраста, оказался незрелым.

Посмотрим, как эта незрелость зрелых персонажей воплощается в пьесе, разделив персонажные характеристики на традиционные для драмы типы: во-первых, что персонажи говорят о себе, во-вторых, что о них говорят другие действующие лица, в-третьих, какие характеристики персонажей явлены в паратексте.

Начнём с Раневской и Гаева. Уже в самом начале Любовь Андреевна, очутившись после долго отсутствия в родном доме, говорит о себе: «И теперь я как маленькая»¹, что в аспекте рассматриваемой проблемы может быть оценено как признание в собственной незрелости. В третьем действии Любовь Андреевна говорит о бале, устроенном в день продажи имения: «И музыканты пришли некстати, и бал мы затеяли некстати...», но тут же произносит: «Ну, ничего», а после, согласно ремарке, «*Садится и тихо напеваает*». Нельзя сказать, что Раневская спокойна за судьбу имения, выставленного в это день на торги, но она пребывает в состоянии совершенно необоснованной уверенности в том, что всё будет хорошо; и эта уверенность характеризует Любовь Андреевну как человека незрелого: «Несчастье представляется мне до такой степени невероятным, что даже как-то не знаю, что думать, теряюсь... Я могу сейчас крикнуть, могу глупость сделать». При этом сам факт бала в доме в день торгов тоже является проявлением незрелости — незрелости тех (точнее — той), кто этот бал устроил. Не по возрасту безрассудно ведёт себя Любовь Андреевна и в четвёртом действии — в день отъезда. Вернее даже, не столько безрассудно ведёт, сколько сама признаёт своё безрассудство и не видит никаких иных вариантов развития грядущего для себя: «*(Ане.)* Девочка моя, скоро мы увидимся... Я уезжаю в Париж, буду жить там на те деньги, которые прислала твоя ярославская бабушка на покупку имения — да здравствует бабушка! — а денег этих хватит ненадолго».

Незрелость свою Любовь Андреевна иногда проявляет вместе со своим братом. Так, в первом действии оба они отвергают весьма разумный план Лопухина по спасению имения:

¹ Здесь и далее пьеса цитируется по изд.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978.

Гаев. Извините, какая чепуха!

Любовь Андреевна. Я вас не совсем понимаю, Ермолай Алексич.

При этом оба могут признаваться в своей незрелости: во втором действии Любовь Андреевна говорит о том, что совершенно не умеет экономить, и почти сразу вслед за этим Гаев сетует на своё пустословие:

Любовь Андреевна. Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... (*Уронила портмоне, рассыпала золотые.*) Ну, посыпались... (*Ей досадно.*)

<...>

Гаев (*машет рукой*). Я несправим, это очевидно.

И чуть дальше ещё два примера самокритики от тех же персонажей:

«Любовь Андреевна. Уж очень много мы грешили...

<...>

Гаев (*кладёт в рот леденец*). Говорят, что я всё своё состояние проел на леденцах.

Впрочем, Гаев и отдельно от Раневской способен и продемонстрировать свою незрелость, и, в то же время, рефлексировать над ней. Напомним, что в первом действии он обращается с речью к шкафу, после чего его реплика сопровождается ремаркой «немного сконфуженный». А вскоре Гаев и вовсе кается в содеянном: «И сегодня я речь говорил перед шкафом... так глупо! И только когда кончил, понял, что глупо». Однако это вовсе не указывает на проблески зрелости в его сознании — почти сразу Леонид Андреевич клянётся Ане в том, на что он повлиять никак не может и чего не будет точно: «Честью моей, чем хочешь, клянусь, имени не будет продано! (*Возбуждённо.*) Счастьем моим клянусь! Вот тебе моя рука, назови меня тогда дрянным, бесчестным человеком, если я допущу до аукциона! Всем существо моим клянусь!»

Действительно, Гаев несправим в своей незрелости — в финале он произносит пафосную речь прощания с домом: «Друзья мои, милые, дорогие друзья мои! Покидая этот дом навсегда, могу ли я умолчать, могу ли удержаться, чтобы не высказать на прощание те чувства, которые на-

полняют теперь всё моё существо...» И почти сразу же нечто похожее произносит и Любовь Андреевна: «О, мой милый, мой нежный прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай!.. Прощай!..»

Таким образом, Раневская и Гаев очень близки друг другу по поведенческой (прежде всего — речевой) модели — оба в собственных репликах-поступках проявляют себя как, если можно так выразиться, застрявшие в детстве. И другие персонажи оценивают хозяев имения в аналогичном данной характеристике ключе. Так, в каждом из четырёх действий Фирс в своих репликах и поступках эксплицирует своё отношение к 51-летнему Гаеву как к маленькому ребёнку, причём делает это по одному и тому же поводу и почти всегда одинаково — в первом действии: *«(чистит щёткой Гаева, наставительно) Опять не те брючки надели. И что мне с вами делать!»*; *«(укоризненно) Леонид Андреич, бога вы не боитесь! Когда же спать?»*; во втором действии: Фирс принёс пальто — *«Извольте, сударь, надеть, а то сыро»*; в третьем действии: *«А Леонида Андреича ещё нет, не приехал. Пальто на нём лёгкое, демисезон, того гляди простудится. Эх, молодо-зелено»*; и в четвёртом действии, в самом финале — когда Фирс остаётся в доме (и, соответственно, на сцене) совсем один: *«А Леонид Андреич, небось, шубы не надел, в пальто поехал... (Озабоченно вздыхает.) Я-то не поглядел... Молодо-зелено!»*

И Любовь Андреевна оценивает брата в аспекте его очевидной незрелости: во втором действии упрекает его в пустой болтовне (*«Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и всё некстати. О семидесяти годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!»*). Впрочем, и Гаев в начале четвёртого действия упрекает сестру за очередной безрассудный поступок: *«Ты отдала им свой кошелёк, Люба. Так нельзя! Так нельзя!»*. Вспомним, что в третьем действии Раневская отдала золотой побиравшемуся Прохожему, а ещё в самом начале про расточительность Любви Андреевны говорила Варя: *«Ей бы волю, она бы всё раздавала»*. Обобщающую же характеристику хозяев имения — Раневской и Гаева — характеристику в ракурсе их очевидной незрелости, синонимом которой оказывается легкомыслие, во втором действии даёт Лопухин: *«Простите, таких легкомысленных людей, как*

вы, господа, таких неделовых, странных, я ещё не встречал. Вам говорят русским языком, имение ваше продаётся, а вы точно не понимаете».

Применительно к Гаеву отметим и характерную жестокую ремарку, сопровождающую его первое появление в пьесе и характеризующую этого персонажа опять-таки как незрелого: «Гаев, входя, руками и туловищем, делает движение, как будто играет на бильярде». И, как следует из ремарки, предваряющей первое действие, одна из комнат в доме «до сих пор» называется детской; тут важно, что именно «до сих пор».

Итак, незрелость Раневской и Гаева проявляется в том, что часто ведут они себя, как дети, да и окружающие их видят именно такими. Но и другие персонажи среднего возраста, то есть те, кто согласно возрастному статусу должны быть зрелыми, ведут себя похожим образом. Епиходов не скрывает от окружающих своих комплексов, не пытается их хоть как-то изжить, преодолеть, не старается дозреть до перемен в себе: «Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь»; «Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу». Симеонов-Пищик по части легкомыслия даст фору хозяевам вишнёвого сада — вечно находится в долгах, совершенно не умея воспользоваться той удачей, что идёт ему прямо в руки: и железную дорогу тянут по его участку, и англичане там глину какую-то нашли... Однако эти улыбки судьбы лишь незначительно выправляют благосостояние незадачливого помещика, рассуждающего о Ницше, которого не читал. Показателен в плане незрелости данный через ремарку жестовый поступок Пищика, когда он разом съедает все лекарства Любови Андреевны и даже мотивирует это: «Не надо принимать мидикаменты, милейшая... от них ни вреда, ни пользы... дайте-ка сюда... многоуважаемая. *(Берёт пилюли, высыпает их себе на ладонь, дует на них, кладёт в рот и запивает квасом.)* Вот!». Наконец, Шарлотта, пребывающая в иллюзии вечной молодости («...я не знаю, сколько мне лет, и мне всё кажется, что я молоденькая»), то есть существующая вне времени и, возможно, потому постоянно находящаяся в состоянии игры □— фоку-

сы, чревовещание... Все эти персонажи, являющиеся зрелыми в плане возраста, отнюдь не являются таковыми по своим характеристикам.

И самое важное — ни один из названных персонажей «Вишнёвого сада» среднего возраста на протяжении всего действия не совершил ни одного зрелого поступка (не только действительного, но и речевого); все их поступки были незрелыми, фактически — детскими; все они — застрявшие в детстве. Единственный, кто существенно выделяется на фоне остальных — взрослых, но незрелых — это Лопахин. Его суждения о спасении имения довольно-таки разумные, то есть зрелые; другое дело, что хозяева на такое согласиться никак не могут. Отметим здесь попутно весьма интересное решение обособленности Лопахина в системе действующих лиц в постановке «Вишнёвого сада» в екатеринбургском «Коляда-театре»: там всю первую половину спектакля все персонажи пьют, гуляют, веселятся; и только Лопахин ходит среди них трезвый и скучный со своими речами о том, как имение можно сохранить. Однако и Лопахина сложно отнести к тем, кто является зрелым в полной мере. Тут важна, в первую очередь, его самооценка: «Отец мой, правда, мужик был, а я вот в белой жилетке, в жёлтых башмаках. Со свиным рылом в калашный ряд... Только что вот богатый, денег много, ежели подумать и разобратся, то мужик мужиком... *(Перелистывает книгу.)* Читал вот книгу и ни чего не понял. Читал и заснул»; «Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и всё палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья». Таким образом, никто из персонажей комедии Чехова, по возрасту претендующих быть зрелыми, таковыми не являются. Видимо, авторская картина мира такова, что в ней нет места зрелости как таковой, зато в изобилии представлена незрелость.

Но не стоит рассматриваемый аспект в «Вишнёвом саду» ограничивать только персонажами. Сам сад в начале находится в поре юности («уже май, цветут вишнёвые деревья»), а в конце — глубокой осенью — старится и в итоге умирает. То есть у сада есть юность и старость, а вот поры зрелости нет. Вернее, когда-то такая пора случалась, толь-

ко было это в довольно-таки уже давнем прошлом, о чём мы узнаём из слов, естественно, Фирса:

Фирс. В прежние времена, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Гаев. Помолчи, Фирс.

Фирс. И бывало, сушёную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Денег было! И сушёная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая. Способ тогда знали...

Любовь Андреевна. А где же теперь этот способ?

Фирс. Забыли. Никто не помнит.

Никто кроме 87-летнего Фирса о существовании такого сада, сада, который можно назвать зрелым, не помнит, ибо нынче — по словам Лопухина, «Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает».

Итак, все персонажи, достигшие возраста зрелости, и сам вишнёвый сад в том числе не созревают, а то ли сразу попадают в старость, то ли — что гораздо чаще — остаются в стадии даже не молодости, а детства. Если пытаться отыскать виноватого в этом, то, наиболее очевидный ответ — виновато время: настал такой временной отрезок в истории, когда человек, достигший возраста зрелости, а значит, пика своих жизненных сил, тем не менее никак не созревает, а ведёт себя так, как мог бы себя вести ребёнок или старик. То есть зрелость, формально присутствующая в персонажной системе «Вишнёвого сада», тем не менее на глубинном смысловом уровне не просто отсутствует, а редуцируется до полной своей противоположности — до незрелости: зрелые внешне персонажи поступают незрело. И для такого парадокса *незрелости зрелости* оптимальным способом жанрового существования оказывается как раз комедия. Только надо иметь в виду, что это комедия, какой её представлял Чехов.

Yu. V. Domansky

(Non)maturity in Chekhov's «Cherry orchard»

The article examines the manifestations of maturity in the characters replicas and paratext of Chekhov's Comedy «Cherry orchard». It is proved that those actors who by age could pretend to be Mature, in their actions (including first of all actions of speech) manifest themselves as catastrophically

immature, most often-stuck in childhood. And in addition, the title image — the cherry orchard — appears in the present tense of the play only in the time of youth (flowering) and old age-dying, that is, does not appear in the time of maturity. As a result, the conclusion is made about the author's special attitude, for the expression of which the Comedy is the most adequate genre.

Key words: maturity, immaturity, «Cherry orchard», Chekhov, comedy, replica, remark, character system.

ОБ АВТОРЕ:

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ РГГУ; domanskii@yandex.ru

В.В. Шадурский

**«Бред» Марка Алданова:
о зрелости героев и произведения**

В статье проанализированы система образов и жанровые особенности романа Марка Алданова «Бред». Показано, как духовная зрелость и нравственные ценности Нила Сорского, персонажей Николая Майкова и Наташи влияют на характер главного героя шпиона Евгения Шелля. Определено губительное воздействие Шелля на жизнь Эдды, которая не достигла личностной зрелости. Алданов изображает психологию героев с помощью приемов Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Различные жанровые формы и постоянно меняющийся хронотоп делают текст Алданова разноплановым и масштабным. Признается, что основным в произведении стал сюжет достижения главными героями духовной зрелости. Глубина и сложность текста Марка Алданова позволяет определить его жанр как роман, Это зрелый роман с разновидностями политического, авантюрного, исторического с провиденциальными и эсхатологическими мотивами.

Ключевые слова: Марк Алданов, Тиберий, Нил Сорский, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, В.И. Ленин, И.В. Сталин, зрелость, эмиграция, образ, роман, повесть, хронотоп, система персонажей

«Бред» — одно из последних произведений Марка Алданова (1886—1957). Оно создавалось в 1954—1955 гг. и при жизни автора печаталось только по главам в «Новом журнале».

Вместе с тем может показаться, что из всех разнообразных текстов писателя именно «Бреду» выпала участь стать наименее удачным, потому что он получился менее зрелым. И действительно, на характер его восприятия могут воздействовать некоторые текстологические проблемы, например, трудности в определении канонического текста. Более того, жанр произведения устанавливается поразному. И наконец, образы его персонажей выглядят какими-то необычными: как характеры, они демонстрируют

либо подозрительно быстрые изменения, либо, напротив, слабо мотивированную неизменяемую «стабильность», отсутствие развития.

С учетом публикации отдельных глав, состоявшейся в «Новом журнале», может сложиться впечатление, что это «не вызревшее», не цельное произведение. В отдельном издании «Бред» появился только на английском языке и уже после смерти писателя, в 1957 г., под заглавием «Nightmare and Dawn». В полном виде на русском языке это произведение оказалось напечатанным только благодаря стараниям А.А. Чернышева; увидев свет только в 1999 г., оно не успело попасть в спектр интересов жадного до эмигрантских публикаций перестроечного читателя и не стало предметом исследователей русского зарубежья. «Бред» до сих пор не истолкован, хотя по существующим научным традициям итоговые тексты писателей должны привлекать особенное внимание литературоведов.

Алданов, оставляя беглую заметку по поводу жанра своего произведения, в письме Е.Д. Кусковой 16 октября 1954 г. сообщал, что с «ближайшей книги» «Нового журнала» «будут печататься отрывки моей повести “Бред”¹. Однако он же в следующей строке письма уточнял: «Не судите слишком строго; да она и будет непонятна до появления в полном виде»². Вслед за самим автором первый издатель «Бреда» в России А. А. Чернышев, выбравший для публикации раннюю редакцию на русском языке, называет его «повестью»³. В алдановском «От автора», предваряющем публикацию произведения, еще раз сказано о его жанровом определении: «Замысел этой повести дало автору случайное, разделенное годами, знакомство с двумя развед-

¹ «Приблизиться к русскому идеалу искусства...»: Из литературной переписки М.А. Алданова // Октябрь. 1998. № 6. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/1998/6/vos.html>. — Дата обращения: 31.05.2019.

² Там же.

³ Чернышев А.А. «С подлинным верно» // Алданов М.А. Повесть о смерти. Бред. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 15.

чиками разных национальностей <...>¹. Однако, если даже учесть варианты перевода термина, исследователь алдановского творчества Ч.Н. Ли жанр этого текста определяет не иначе как роман: «The English title of this novel differs somewhat from its Russian equivalent, which translates as “Delirium”² («английское название этого романа несколько отличается от его русского эквивалента, что переводится как “Бред”», перев. с англ. мой. — В.Ш.)

Более того, нам приходится учитывать еще одно обстоятельство. Диссертация по творчеству Алданова, написанная И.С. Грабовски в далеком 1969 г., так и не вошла в научный оборот алдановедения, однако именно она содержит оценку «Бреда», не отреагировать на которую невозможно. Едва ли не первое упоминание этой работы после нашей публикации³ прозвучало в кандидатской диссертации С.К. Пестерева⁴, который изучал малую прозу Алданова, другие исследователи Алданова по разным причинам прошли мимо этой работы, а в ней И.С. Грабовски назвала «Бред» «probably the weakest work by Aldanov»⁵ («возможно, слабейшим произведением Алданова», перев. с англ. мой. — В.Ш.).

Интересно, что образ В.И. Ленина, едва намеченный в «Бреде», превратится в ключевой сложный характер в последнем произведении Алданова — романе «Самоубийство», который отдельным изданием тоже выйдет только после смерти автора, в 1958 г. Этот факт пригодится для того,

¹ Алданов М.А. Бред // Алданов М.А. Повесть о смерти. Бред. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 410.

² Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov / By C. Nicholas Lee; University of Colorado. The Hague: Mouton&Co. N. V. Publishers, 1969. P. 313.

³ Шадуровский В.В. Об изучении творчества Марка Алданова // Вестник Новгородского государственного университета. 2005. № 33. С. 73.

⁴ Пестерев С.К. Способы создания образа человека в малой прозе М.А. Алданова. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 — Русская литература. Томск, 2017. С. 27.

⁵ Grabowski Y.S. The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov. Toronto: University of Toronto, Department of Slavic Languages and Literatures, 1969. P. 26.

чтобы понять, что даже в последних произведениях Алданов продолжал развивать излюбленные темы, заботясь о достижении завершенности, художественной зрелости.

В произведении есть несколько сюжетных линий, связанных воедино главным героем — разведчиком Евгением Карловичем Шеллем. Каждая из этих линий либо завершается, либо замирает на важном для персонажа повороте. Во всех случаях кульминация приносит либо герою, либо читателю какое-то открытие, которого ему явно недоставало, как будто не хватало нового зренья, посвящения в зрелость. Причем это касается даже умудренных опытом и знанием изнанки человечества представителей спецслужб (имеются в виду персонажи — американский «полковник № 1» и советский «полковник № 2»). Это касается и других героев — 26-летнего лейтенанта Джима и молодой сексапильной красотки Эдды, жизнь которых после особых жизненных происшествий мгновенно меняется, в каждом случае по-разному.

Мы полагаем, что на характер произведения, на его пафос повлияли и другие важные обстоятельства. Во-первых, ситуация разгара «холодной войны», которая отразилась на фабульной основе романа. Марк Алданов создал роман «Бред» во время, когда противостояние между СССР и США достигло уровня начала новой мировой войны. Действие связано с событиями 1953 г., когда США и СССР соревновались в атомной гонке, когда умер И.В. Сталин, когда случилась Берлинское восстание — бунт граждан в Восточном Берлине. Во-вторых, на мирозерцании автора сказалось и место текста в писательской биографии — это произведение, написанное в условиях, когда писатель остро ощущал не только близкую катастрофу человечества, но и собственный скорый уход. На раскрытие темы зрелости героев работают сюжет, художественное время, точки зренья. И сам текст Алданова благодаря этому словно созревает к финалу.

В атмосфере произведения проявляется образ духовного учителя XV века, старца Нила Сорского. Приметы наследия Нила Сорского не обнаруживаются у современников столько очевидно, они проявляются только опосредованно: во-первых, в изобретении его далекого потомка — советского ученого Николая Аркадьевича Майкова, придумавшего

средство продолжения жизни, во-вторых, в интересе религии и учительской литературе, который проявлен у Наташи. Н.Н. Горбачева, анализируя романы Алданова, объясняла такое «взаимное “вращение” текстов о прошлом и настоящем»¹ тем, что «двойственная сущность и подлинное значение любого исторического феномена могут быть поняты только “в перспективе вечности”².

Образ шпиона Шелля не представлен автором в развитии, но дан в изменениях. Примечательно, что Алданов, обращаясь к традициям выстраивания эпического текста, использует как приемы Достоевского, так и Толстого. В большинстве случаев герои Алданова, апеллируя к персонажам Достоевского, пытаются показать свое превосходство, интеллектуальную зрелость, волю высшего порядка, они живут как бы над опытом Раскольниковца, Карамазовых. Но герои-интеллектуалы Алданова, даже положительные персонажи, еще испытывают или достигают раздвоения личности. Если вспомнить слова В. Днепровца, «у Достоевского личность в ее «высших экземплярах» основана на раздвоении, а у Толстого стороны личности обладают большими степенями свободы, они лежат в разных плоскостях и сводятся в характер мягче <...>. Мир зла со всеми его уродствами, но и мир красоты»³. Алдановский герой сознательно добивается раздвоения личности. Шелль тайно принимает снадобье, выводящее его на время из реальности и погружающее в видения: «Это и снотворное, или что-то в этом роде. Оно дает сон с виденьями. Даже не сон, а какой-то *реальный* бред. Его почти не отличишь от действительности. Я иногда в этом бреду вижу человека как живого: представляю себе его прошлое, его характер, привычки, тайные и явные помыслы. Это мне иногда оказывало услуги в работе. Я ведь разведчик-психолог. Да и что

¹ Горбачева Н.Н. XX век в прозе М. Алданова: постановка проблемы // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. Тюмень, 1997. Вып. 3. С. 135.

² Там же.

³ Днепров В.В. Изобразительная сила толстовской прозы // Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л.: Советский писатель, 1980. С. 200.

такое бред? В нашем мире всё бред»¹, в минуты депрессии он играет на виолончели. В начале повествования мы видим его только глазами иных людей, так полковник № 1 говорит о Шелле: «В старых романах о вас было бы, верно, сказано, что вы “человек с опустошенной душой”»², он же видит изредка проступающую черту великана Шелля — готовность выразить агрессию, показать силу. Во время «привыкания» к Шеллю его внешность внушает опасение Наташи: «<...> «его наружность вызывает во мне безотчетную тревогу»³. Но в целом это 40-летний интеллектуал, родившийся где-то в Российской Империи, живущий на чужбине, одинокий, изучающий психологию душ, думающий о справедливости, о смысле жизни, способный на отчаянные поступки, — одним словом, живущий не так и не там. Это ли не продолжение типа лишнего человека?

И.А. Виноградов в работе «Философский роман Лермонтова» писал: «Господствующим типом эпох безвременья, прежде всего таких, что длились долго и отличались особенной мрачностью, всегда был тот тип человеческой личности, который известен у нас, в истории русской общественной мысли, под горьким названием “лишнего человека”⁴. И у Алданова образ, так сказать, «потаенного» русского эмигранта, ведь Шелль — это образ лишнего человека, умного, даровитого, на пятом десятке лет все еще ищущего себя в жизни, в нем угадываются и черты личности с несколько иным вариантом поведения, качества другого алдановского героя — персонажа трилогии «“Ключ” — “Бегство” — “Пещера”», химика Брауна. Браун тоже деятельная натура, ищущая себе применения, приложения своих духовных сил, но живущая и умирающая в эмиграции понапрасну.

Порочный, избалованный авантюрным образом жизни Шелль — тем не менее человек принципов и скрытого нравственного стержня, так в одном случае он проговари-

¹ Алданов М.А. Бред... С. 416.

² Там же. С. 417.

³ Там же. С. 463.

⁴ Виноградов И. Философский роман Лермонтова // Виноградов И.И. Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. С. 16.

вается об этой своей основе: «А вот я не донесу. Каков бы я ни был, у меня есть свой кодекс чести. Так сказать, “бусидо” японских самураев, — хмуρο сказал Шелль»¹.

Именно с его азартной натурой связано самое несчастное существо, — это Эдда, в прошлом любовница Шелля. По сюжету романа она, едва окрыленная успехом, случайно погибает во время берлинского восстания 1953 г.

В отличие от искушенного шпиона юная Эдда показана доверчивой, инфантильной, неизменной в своей наивности. Это воплощение притягательной, манящей красоты, которую мужчины лишь используют и доводят до гибели. Несмотря на легкомысленность, она заявляет о своих принципах, о том, что ценит «характеры»: «Терпеть не могу людей с мелкими страстями, с самоанализом <...>»². Ее желание — упиваться возможностями жизни, властвовать ситуацией: «<...> хочу играть жизнью, волноваться, торжествовать над людьми. Весь смысл жизни в том, чтобы побеждать <...>»³. Но в случае Эдды все вышло наоборот.

В одной из сцен она словно пытается заявить о своей зрелости, независимости, пытается показать неуступчивый творческий характер манипулирующему ей любовнику. Шелль, отмечая одаренность Эдды, советует ей бросить авантюры и всерьез заняться сочинительством:

«— Зачем тебе это? Пиши стихи, ты талантливая поэтесса.

— Поэзией жить нельзя. Особенно русской.

— Я тебе и говорил, что ты должна писать по-французски. И пиши прозу. Впрочем, нет, прозы не пиши. Есть писатели, навсегда погубленные Достоевским, и есть писатели, навсегда погубленные Кафкой <...>. А тебя погубили оба»⁴.

В этом признании рокового воздействия Достоевского сказывается и ощущение того, что столь решительный эффект оказался возможен из-за легковерия и наивности юной Эдды, легко подверженной обманам. Американский исследователь за аддановским героем (Шелль называл в

¹ Алданов М.А. Бред... С. 424.

² Там же. С. 438.

³ Там же. С. 438.

⁴ Там же. С. 431.

тайне Эдду («супердурой») часто повторял, что она глупа: «Raracious, beautiful in a tawdry way, full of literary mannerisms, uncommonly stupid besides, she presents a positive caricature of the Dostoevskian infernal woman, with a generous admixture of broadly comic elements»¹ («алчная, кричаще красивая, полная литературной манерности, необычайно глупая, она являет собой положительную карикатуру на inferнальных женщин Достоевского с щедрой примесью широко комических элементов», перев. с англ. мой. — В.Ш.).

Циничное отношение Шелля к Эдде вырастает и на почве ее увлечения идеями, почерпнутыми у Достоевского, вот как о ней про себя думает Шелль: «Долго несла чушь, в которой что-то было об ее идеях, об его сложной загадочной душе, о Достоевском и о Сартре»².

Таким образом, Шелль объясняет отсутствие возможности простодушной девушки к саморазвитию, ко взрослению воздействием писателей экзистенциальной философии. Но не задумывается о своем фатальном на нее воздействии. Он использует простодушную Эдду в хитроумной шпионской операции, и, как следствие, она совершенно не заслуженно погибает в толпе мятежных берлинцев. У Ч.Н. Ли есть, на наш взгляд, очень точное высказывание, многое открывающее в образе этой, казалось бы, совершенно не нужной героини: «Below her tawdry, flashy exterior Aldanov clearly shows a pitifully lonely woman longing for real love and morality just as much as Sell»³ («под ее роскошной внешностью Алданов ясно показывает жалко одинокую женщину, жаждущую настоящей любви и морали так же, как и Шелль», перев. с англ. мой. — В.Ш.).

Другой персонаж, выступающий антиподом Эдды в этом романе, — Наташа, русская по происхождению. Читателю известно, что фашистами она была увезена из СССР на работы в Германию. После освобождения осталась в Европе, училась в Белградском университете, каким-то

¹ Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov... P. 314.

² Алданов М.А. Бред... С. 432.

³ Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov... P. 327.

странным образом оказалась знакома с Шеллем. Ч.Н. Ли в своей монографии называл ее ученицей Николая Майкова и давал ей такую характеристику: «She is the complete antithesis of Edda, pure, kind, utterly unpretentious, shedding a warmth around her wherever she goes. <...> from her teacher she has acquired a love for the teachings of his ancestor, the sixteenth-century Russian mystic Nil Sorskij»¹ («она полная противоположность Эдде, чистая, добрая, совершенно неприхотливая, излучающая тепло вокруг себя, куда бы она ни пошла. <...> от своего учителя она приобрела любовь к учению его предка, русского мистика шестнадцатого века Нила Сорского», перев. с англ. мой. — В.Ш.)

Наташа и советский ученый Майков изображены как характеры, которые не только имеют внутренний нравственный голос, но и не меняются отношения к людям. Неизменность их мировоззрения и поведения дают неожиданный эффект для главного героя произведения — Шелля. В воображаемой беседе с Николаем Майковым Шелль не смог ни завербовать, ни переубедить большого советского ученого, по иронии судьбы — изобретателя средства продления жизни. Под воздействием Наташи из хитроумного шпиона Шелль неожиданным образом перевоплощается едва ли не в добропорядочного «старосветского» помещика.

Наташа укрепляет свою духовность чтением сочинений старца, она читает не от тоски, а в предвосхищении радости: «<...> прочла несколько страниц из книги, остановилась на цитатах из “Предания и устава”, и ей стало еще радостней»². Она умеет прощать, быть снисходительной: «Во-первых, я всех люблю <...>. А во-вторых, он хороший человек, хоть с недостатками, как все мы»³. О значительной разнице душ Наташи и Шелля читатель узнает только из внутренних монологов героя. Среди классиков литературы она особенно выделяет Тургенева, которого не любит Шелль: «Вот у них у всех, у Толстого, у Тургенева, у Чехова,

¹ Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov... P. 315.

² Алданов М.А. Бред... С. 471.

³ Там же. С. 648.

есть и жестокое, но преобладает доброе»¹. Нила Сорского она ценит больше всех иных духовных наставников.

Если духовная зрелость Наташи показана без развития, ее вера лишь крепнет, а в отношениях к людям еще сильнее проявляется любовь, то ее интеллектуальное развитие продолжается, просвещение открывает ей новые истины. Этому способствует работа над исследованиями в области истории, и в частности изучение деятельности В.И. Ленина на острове Капри. Изучая марксистскую школу на итальянском острове, Наташа формирует собственное отношение к Ленину, к истокам переворотов и глобальных катаклизмов в мире: «Отсюда все пошло, с этой веселенькой белой виллы! У нас говорили, что от большевиков затрещал мир, и это действительно так. От этого и от гитлеровского трещанья затрещала и я. Папа был бы в России, совсем иначе сложилась бы жизнь, и войны, говорят, не было бы... Но ведь и его тогда не было бы!»².

От интереса к наследию Нила Сорского Наташа приходит к вселенскому желанию добра, счастья и любви, а испытание ее любви — это чувство к весьма противоречивому Евгению Шеллю.

Образ Наташи — это образ человека цельного, убежденного, но терпимого, снисходительного и совершающего добрые поступки. Один из ее внутренних монологов говорит о твердости духа, помогающего ей преодолевать страдания, сомнения в людях, переживать «припадки»: «Ничего хуже прошлого случиться не может. Бог меня не забудет и все мне зачтет!»³. Наташа уже видела опустошающий ужас мировой войны, у нее начальная стадия чахотки, и все же у нее сохранились силы верить в лучшее, силы любить, желание создать семью, желание новой счастливой одухотворенной жизни: «The same cruel life experience that leads Edda into a life of depravity and degradation brings out Natasha high moral qualities. Aldanov makes her warmer and more credible by denying her any ethereal Turgenevan traits.

¹ Там же. С. 660.

² Там же. С. 470.

³ Там же. С. 665.

<...> she embodies a pet Aldanov moral theory <...>»¹ («тот же самый жестокий жизненный опыт, который приводит Эдду к жизни разврата и деградации, выявляет у Наташи высокие моральные качества. Алданов делает ее более теплой и заслуживающей доверия, отказывая ей в каких-либо неземных тургеневских чертах. <...> она воплощает моральную теорию<...>» перев. с англ. мой. — *В.Ш.*).

Преодолевая думы о смерти, она обретает божественную радость. Но не узнает этой радости ее возлюбленный — Шелль: «Вспоминал самое страшное, самое постыдное в своей страшной и постыдной жизни. “Изменилась душа? Это бывает не чаще, чем меняется пол!” — подумал он и, как с ним бывало прежде, почувствовал, что душа его пуста, пуста, совершенно пуста»².

«Алданову всегда были интересны яркие, неординарные для своего времени личности, с независимыми суждениями и даже не вполне понятными поступками»³. И персонаж «Бреда», Шелль, — тоже образ незаурядного человека, правда, образ вымышленного человека. Так, Шеллю открывается духовная связь между деятельностью Нила Сорского и делами его родственника — советского ученого Майкова.

Но тот же Шелль — герой, который не дает духовно созреть юной красавице Эдде и цинично вовлекает ее в шпионские игры. Алданов в сюжете о Шелле не показал его психологию до конца: читателю не дано увидеть, как он будет мучиться, узнав о горестной судьбе неудачливой шпионки. Но Шелль уже меняется: он подмечает хорошие черты у многих людей и как бы созрел до стыда даже в отношении Эдды: «Подумал он и об Эдде, — как почти все-

¹ Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov... P. 328.

² Алданов М.А. Бред... С. 665.

³ Шадурский В.В. Поэтика образа Нила Сорского в произведениях Марка Алданова // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 196. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369616.pdf — Дата обращения: 31.05.2019.

гда, с отвращением, но теперь еще больше со стыдом. «Поступил с ней бессовестно. Правда, кое-как исправил...»¹

С другой стороны, он как личность впервые наполняется смыслом, обретает духовную зрелость под воздействием другой простодушной, но независимой и цельной женщины — под влиянием верующей Наташи.

Мы не знаем, какой была Наташа в довоенной России, как познакомилась с изобретателем Майковым и лишь догадываемся, как она пришла к вере. Но ясно одно: ее чистота такова, что Шелль, поначалу видевший в ней лишь очередной предмет для соблазнения, неожиданно для себя влюбился в нее. Привозил он ее на Капри, чтобы соблазнить, а наивная Наташа полагала, что он хочет ей сделать предложение. Но своей непосредственностью и искренностью настолько обезоружила Шелля, что он, влюбившись в Наташу, преображается. Его депрессия рассеивается, он забывает играть на виолончели, перестает употреблять галлюциногенное зелье. У Шелля пропадает агрессия и озлобленность на человечество, он решает отказаться от предложенного ему плана похищения и вывоза советского изобретателя. Шелль оказывается на пути к постижению тайны Наташи, если раньше ее вера и увлеченность духовной литературы его удивляла, то теперь он это принимает спокойно и даже пытается разобраться, погружаясь в сочинения Нила Сорского. Более того, его мучает желание открыться, рассказать, кто он на самом деле. Если открыться — значит обрести себя. Шелль начинает заботиться о Наташе с удвоенной энергией, проявляя несвойственную ему нежность. Так, мы слышим, как в телефонном разговоре с Наташей проступает естественность, уходит ирония и литературная игра:

« — ...Наташа? — спросил он. Голос и лицо у него стали другие. — Здравствуй, милая. Ничего, что я звоню так поздно? Ты еще не спала?..»².

Он принимает меры для укрепления ее здоровья (делает все, чтобы излечить Наташу от начинающейся чахотки), вообще впервые заботится о человеке, о личности. История отношений Шелля и Наташи замирает на их желании на-

¹ Алданов М.А. Бред... С. 664.

² Там же. С. 440.

стоящего диалога. В романе только сюжетная линия этих героев имеет смутную, но светлую перспективу. Мечты Шелля и Наташи, пусть ненадолго, но выглядят исполнимыми, их воплощение выстрадано и одухотворено: «Нет, все это не так, Петр Ильич, — мысленно отвечал он Чайковскому. — Через все авантюры прошел граф Сен-Жермен и попал в тихую пристань... Вы ошибаетесь, Петр Ильич, есть в жизни радости, и большие, и малые. Быть может, есть даже счастье»¹.

К финалу повествования Шелль становится более терпимым к людям: «Сама Наташа — ангел. Полковник № 1 просто хороший человек, советский полковник тоже недурной, хоть полоумный...»². Ч. Н. Ли, рассуждая об избраженной судьбе Шелля, сказал, что «<...> the story concerns a spiritual regeneration, where the central figure rejects the delirium of his past life in favor of a different, more moral existence: after the nightmare of a shoddy career in espionage, he awakens to the dawn of a pure love <...>»³ («<...> история касается духовного возрождения, когда центральная фигура отвергает бред его прошлой жизни в пользу другого, более нравственного существования: после кошмара дрянной шпионской карьеры он пробуждается на заре чистой любви <...>», перев. с англ. мой. — *В.Ш.*), ко всему прочему американский исследователь сюжет о Шелле назвал «историей кающегося шпиона»⁴. Шелль не просто на пороге покаяния, он даже задумывается о совместных делах, о помощи любимой: «Если ты напишешь книгу о Ниле Сорском, мы издадим ее на наши деньги»⁵.

Алданов в приемах наделения своих героев целостностью, внутренней зрелостью почти следует за Толстым. По словам критика, «<...> в толстовском способе изображения жизни скрывается философия во многом более глубокая и

¹ Там же. С. 668.

² Там же. С. 664.

³ *Lee C. Nicholas. The Novels of Mark Aleksandrovič Aldanov... P. 313.*

⁴ Там же.

⁵ *Алданов М.А. Бред... С. 587.*

верная, чем его объявленная философия истории»¹. Так и у Алданова: его философия случая и скептическое мирозерцание жизни иногда оказываются помрачены светом одного эпизода, одного образа. В романе «Бред» такой светлый образ — это образ Наташи. Наташа — героиня, которой открыта истина и которая, открыв истину, готова жить дальше. У Толстого 1890-х гг., по словам Н.Д. Тамарченко, «герой, открывший истину, резко противопоставляется остальным; мир изображается в его кругозоре»². У Алданова этого противопоставления не происходит. Наташа, открывшая истину, становится лишь волшебной помощницей главного героя.

Герои Алданова так же, как герои Толстого, не пошлы. Просто читателю слишком много дается знать о жизни их бессознательного. Толстой «исходит из того, что всего полнее отражает истину человеческой природы человек обыкновенный <...>. В этом его художественный путь прямо противоположен пути Достоевского, полагавшего, что как раз человек необыкновенный <...> заключает в себе человеческую природу в наибольшей полноте и ясности; что в необыкновенном лежит ключ к секретам обыкновенного и массового»³.

Нила Сорский как символ духовной зрелости вспоминается Алдановым в самый разгар Второй мировой войны, сначала в статье о русской литературе⁴, затем в книге философских диалогов «Ульмская ночь. Философия случая» (1953), наконец, в художественном тексте остро пережи-

¹ Днепро́в В.В. Изобразительная сила толстовской прозы // Днепро́в В. Идеи времени и формы времени. Л.: Советский писатель, 1980. С. 213.

² Тамарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). Кн. 1. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000. С. 366—367.

³ Днепро́в В.В. Изобразительная сила толстовской прозы // Днепро́в В. Идеи времени и формы времени. Л.: Советский писатель, 1980. С. 239.

⁴ Алданов М.А. Вековой заряд духовности. Две неопубликованные статьи о русской литературе («Введение в антологию “Сто лет русской художественной прозы”» и «Современная русская литература») / вступ., подгот. текстов и публ. А. Чернышева // Октябрь. 1996. № 12. С. 166.

вает возможность катастрофы человечества, реальность третьей мировой войны. Благодаря включению в повествование истории Тиберия, рефлексии о сочинениях Нила Сорского, истории марксистской школы Ленина, хронотоп произведения меняется, текст Алданова приобретает черты, обогащающие жанр повести «историческими, providенциальными и эсхатологическими мотивами»¹.

Этот текст представляется зрелым не потому, что он имеет совершенную целостность и четкое композиционное единство. Напротив, он как бы собран из русскоязычных глав издателем А.А. Чернышевым. В нем есть то, чего нет во многих произведениях Алданова 1920-х и даже 1930-х — пусть интуитивное, но как бы созревшее чувство того, что лучшее, что есть в мире, не ограничивается традиционными понятиями эпикурейского счастья. Именно это обстоятельство дает повод не согласиться с И.С. Грабовски, назвавшей роман «Бред» «probably the weakest work by Aldanov»².

Герои романа Николай Майков, Наташа лишены диалектики, но наделены нравственной целостностью. Если Николай — уже пожилой и больной человек, умудренный опытом жизни, не понимаемым и не принимаемым Шеллем, то 25-летняя Наташа оказывается духовно зрелой не по возрасту. Можно предположить, что ее зрелость словно сформировалась до войны, а на войне лишь утвердилась.

В поэтике произведения одним из самых сложных средств выражения предметного мира является хронотоп. Он меняется по степени удаленности отображаемых событий: от исследуемых Наташей стригольников до Ленина на Капри, от аллюзий на Тиберия до встреч графа Сен-Жермена со Сталиным. Различные жанровые формы: авантюрный, политический роман, историческая хроника и, собственно, бред, — делают этот текст не эклектичным,

¹ Шадурский В.В. Поэтика образа Нила Сорского в произведениях Марка Алданова // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 1. С. 198. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1554369616.pdf — Дата обращения: 31.05.2019.

² Grabowski Y.S. The Makers and Making of History in the Works of Mark Aldanov... P. 26.

но разноплановым и масштабным, а сюжет достижения главными героями духовной зрелости становится важнейшим в романном повествовании.

Наташа следует этическим принципам старца, о необходимости нравственной основы жизни задумывается Шелль, и это дает шанс читателю подумать о счастливом продолжении их жизни. Таким образом, благодаря учению Нила Сорского в романе «Бред» — едва ли не впервые в алдановском творчестве — раскрывается тема преображения, обретения духовной зрелости.

Сказанное выше позволяет прийти к определенным выводам. Может быть снят вопрос о «зрелости» самого текста Алданова: писатель успел не только выразить содержательную концепцию произведения, но и завершить отделку необходимых структурных элементов. Немногочисленность сюжетных линий, незавершенность судеб персонажей сохраняет право называть этот текст повестью, тогда как по характеру хронотопа, по психологической детализации, по глубокому «человековедению» писателя, наконец, по присутствию многим алдановским произведениям историзму, более адекватный жанровой формой его определения является роман. Так же, как и другое произведение Алданова, написанное перед самым уходом, — «Повесть о смерти», этот текст как бы вырастает из структуры повести в роман, «вызревает» благодаря усложненной системе персонажей, хронотопа и смены точек зрения.

V. V. Shadursky

«Delirium» By Mark Aldanov: the maturity of the characters and work

The article analyzes the system of images and genre features of Mark Aldanov's novel "Delirium". It is shown how spiritual ripeness and moral values of Nil Sorsky, the characters of Nikolaj Majkov and Natasha influence the character of the main character, the spy Eugene Schell. The detrimental effect of Shell on the life of Edda, which did not reach personal ripeness, was determined. Aldanov portrays the psychology of the characters with the method's of F.M. Dostoevsky and Leo Tolstoj. Various genre forms and constantly changing chronotope make the Mark Aldanov's text diverse and large-scale. It is recognized that the main theme of the

work was the achievement of the protagonists of spiritual ripeness. The depth and complexity of Mark Aldanov's text makes it possible to define his genre as a novel. This is a mature novel with varieties of political, adventure, historical with providential and eschatological motifs.

Keywords: Mark Aldanov, Tiberius, Nil Sorsky, F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy, V.I. Lenin, I.V. Stalin, ripeness, emigration, image, novel, tale, chronotope, system of characters,.

ОБ АВТОРЕ:

ШАДУРСКИЙ Владимир Вячеславович — доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого.

Е. А. Новосёлова

**Принятие «реальности жизни»
как миромоделирующая позиция зрелости
Саши Антипова в романе Ю. В. Трифонова
«Время и место»**

Стремление зафиксировать и осмыслить поток ежедневности, характеризующее прозу Ю. В. Трифонова 1970-х годов, открывает потенциал для смены формы жизнепроживания героев: от «ощущений», «предчувствий» жизни герои переходят к принятию ее «реальности», что можно интерпретировать как проявление зрелого начала, реализованное в значительной степени в образе главного героя романа «Время и место» (1981).

Ключевые слова: Ю. В. Трифонов, «Время и место», Саша Антипов, зрелость, «реальность жизни»;

Периодизация творчества любого автора базируется на триединстве «раннего», «зрелого» и «позднего» этапов и подразумевает идею эволюционного развития. Стимулом для перехода от одного этапа к другому становится смена ценностных установок писателя, корректировка его мировоззренческой парадигмы, что связано с процессом как личностного, так и творческого созревания, и что проявляется в зрелости или незрелости героев.

В этом смысле не представляется исключением и творческий путь Ю. В. Трифонова (1925–1981), где герои созревают не скачкообразно, а постепенно приобретают принципиальную точку зрения зрелости, определяющую их жизненную стратегию.

Говоря о принципиальной позиции зрелости, мы имеем в виду, что зрелость в прозе Ю. Трифонова определяется не достижением героев определенной возрастной границы, не социальными представлениями о ней, а понимается как особое *рефлексивное состояние*, другими словами, зрелость — это «не годы, а состояние познания самого себя» (Дж. Фаулз).

Рефлексия над жизнью стала одной из характерных черт художественного мира Ю. Трифонова, определившая

память своим главным инструментом. Несмотря на то, что ключевая роль памяти устанавливается в прозе писателя середины 1970-х годов, уже в 1950-е закладываются ее предпосылки: удвоенная оптика (установление «двойного» взгляда на явления) в «туркменских» рассказах 1950-х годов, расщепление единого повествовательного голоса в текстах 1960-х. Память становится способом достижения героями «другой жизни», т.е. возможностью обрести самопринятие и самопрощение¹ в прозе 1970-х годов.

Рассматривая рефлексию над жизнью как эволюционный механизм, позволяющий проследить переход от «раннего» к «зрелому» и «позднему» этапам, можно выявить три магистральных *формы жизнепроживания*, которыми определяются миромоделирующие позиции героев текстов Ю. В. Трифонова. Так, «раннему» периоду творчества (1950–начало 1970-х годов) соответствует форма *«ощущений»*, «зрелому» (до середины 1970-х) — *«реальность жизни»*, «позднему» (конец 1970-х — 1980-й год) — *«знание»*². Исходя из ряда *ощущения — реальность — знание*, выделим системообразующие, с нашей точки зрения, принципы поэтики: *нерефлексивная форма жизнепроживания — избавление от иллюзий — формулирование жизнеобъяснительных выводов*.

Каждый из этапов обнаруживает наиболее частотные темы, типы героев, генерирует собственные приемы поэтики. В «раннем» и «зрелом» творчестве Юрий Трифонов ищет «свою» тему (послевоенная Москва, Время, вечность, экзотический туркменский быт, История, частная жизнь отдельного человека/семьи и т.д.); «своего» героя (журна-

¹ Иллюстрацией к тому становится, к примеру, образ Ольги Васильевны из повести «Другая жизнь» (1975), которая переживает внезапную смерть мужа посредством непрерывного самоанализа и осознания собственных ошибок. Герои, лишённые желания вспоминать (=вспоминать себя), напротив, не способны, по Трифонову, обрести «другую жизнь»: таковыми представляются Вадим Глебов из повести «Дом на набережной», Павел Летунов из романа «Старик» и др.

² Необходимо отметить принципиальную нестрогость и условность данной периодизации и предложенного обозначения, поскольку в некоторых «ранних» и, тем более, «зрелых» наличествуют приметы «поздней» поэтики.

лист, историк, писатель, научный сотрудник и т.д.); «свои» оптимальные способы конструирования художественной реальности («двойной» взгляд, система оппозиций, поиск «ключевых» слов, расщепление зачинов и финалов и т.д.).

Понимание Ю. Трифоновым того, что ничто в мире не существует автономно, появление ощущение связанности «всего живого друг с другом» в творчестве середины 1970-х годов¹, способствовало кардинальной смене поэтики, в основе которой лежит *принцип всеединства*². Всеединство в романе «Время и место» подразумевает подчеркнутую неконфликтность, что оказывается достижимым благодаря вспоминательной установке, т.е. перемещению повествования в пространство памяти. Установка на воспоминание («Вспоминать и жить — это цельно, слитно, не уничтожаемо одно без другого и составляет вместе некий глагол, которому названия нет»³) обеспечивается и центральной проблемой романа — проблемой личного самоопределения и «самостояния», что определило выбор героя — Саши Антипова — писателя-историка.

Память и писательство становятся основанием для построения особенной художественной реальности: вспоми-

¹ Эти предчувствия у Ю. Трифонова зародились еще в спортивных текстах 1960-х годов, а позже перешли в художественные: «Мне пришла в голову мысль о том, что нулевой футбол находится в какой-то мистической связи с нулевым комментированием. Одно влияет на другое» // *Трифонов Ю. В. Бесконечные игры. О спорте, о времени, о себе. М.: Сов. Россия, 1989. С. 261*; «А жизнь состоит из прикосновений, потому что – тысячи нитей <...>. <...> нитей – бессчетно. Каждый предмет, каждый знакомый человек, каждая мысль и даже каждое слово, все, все, что есть в мире, нитью связано с ним» (*Трифонов Ю. В. Другая жизнь // Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1986. С. 273*); «<... > жизнь – такая система, где все загадочным образом и по какому-то высшему плану закольцовано, ничто не существует отдельно, в клочках, все тянется и тянется, переплетаясь одно с другим, не исчезая совсем...» (*Трифонов Ю. В. Старик // Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Худож. лит., 1986. С. 521*).

² Об этом, в частности, пишет Казимагомедова Р. И. См.: *Казимагомедова Р. И. Документальное начало в прозе Ю. В. Трифонова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2012.*

³ *Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Худож. лит., 1987. С. 260.*

нательная установка обеспечивает вертикаль реальности, писательство — ее горизонталь. Воспоминание, т.е. возвращение, сопряженное с рефлексией, обеспечивает не только постоянное переосмысление прошедших событий, но и способствуют экспликации ранее незаметных протекающих изменений, иначе говоря — *увидению* изменений). Писательство в контексте романа можно рассматривать как форму поиска истины, попытку посмотреть на себя *другими* глазами.

И горизонталь реальности, и ее вертикаль направлены, в конечном счете, на установление откровенных отношений *я — мир*, что созвучно идее избавления от иллюзий, т.е. «ощущений» жизни, и, следовательно, открытию «реальности жизни». На наш взгляд, подобная мировоззренческая установка является проявлением «зрелости», становится миромоделирующей позицией главного героя романа, что отражается посредством характерных приемов поэтики Ю. В. Трифонова.

Основной сюжетобразующей оппозицией романа становится «*страх перед реальностью жизни*» / «*реальность жизни*», что формулируется в романе «Синдром Никифорова» — главном литературном сочинении Саши Антипова: «...Никифорова, больного странной болезнью, проявление которой автор назвал “Синдром Никифорова”. Грубо говоря, это был страх перед жизнью, точнее, перед реальностью жизни»¹. Подобный страх выражается в боязни *увидеть*: «Нет, он все же догадывался о том, что происходит, пускай смутно, пускай отталкиваясь от своей же догадки. Он догадывался, что не надо догадываться, и, догадываясь, как бы в то же время не догадывался ни о чем»²; «Он все ясно видит и абсолютно ничего не видит, тайный механизм страха застилает, как катарактой, глаза»³.

Постепенное снятие «ощущений жизни» прослеживается в «Синдроме»: «Никифоров знал магическую силу писания, которое притягивает к себе жизнь. То, о чем писалось, что было полнейшим вымыслом — поднялось из *твое-*

¹ Там же. С. 469.

² Там же. С. 474.

³ Там же. С. 488.

го¹ мрака, из твоих ила и водорослей, — внезапно воплощается в яви и поражает тебя, иногда смертельно»². Освобождаясь от страха перед «реальностью жизни» путем прописывания *моего* через *другое*, Антипов занимает позицию «внезаходимости» (М. Бахтин), что оказывается важнейшим условием принятия «реальности жизни».

Принятие «реальности жизни» позволяет Антипову отделить *важное* от *неважного*, названное Ю. Трифоновым, вслед за А. Ахматовой, «сором жизни». Исчезновение «страха перед реальностью жизни» способствует и исчезновению последних предчувствий, ощущений, догадок, оставляя место для «главного» («<...> жизнь, где все главное было невидимо, и тикало где-то глубоко внутри <...>»³). Подобное понимание исчезновения сближает исчезновение с *освобождением*: «... масса народа, освободившегося от бремени своей земли, своих городов, могил. Мысль об освобождении занимала его, освобождении от многого: от забот о детях, которые выросли, от ненужной мебели, от мук тщеславия, от власти женщин, эгоизма друзей, террора книг»⁴.

Мотив исчезновения как освобождения определяет изменение вектора движения жизни, который отражает уже не ее последовательное протекание, а «закручивающийся» жизненный путь, объединяющий начало и конец, любовь и прощение, исчезновение и память в едином пространстве.

Такое «окольцовывающее» движение провоцирует возвращение «начал» — забытых воспоминаний, неиспользуемых предметов, людей, с которыми не виделись «целую жизнь»: «Я давно уже рассказывал Кате, что эти старинные дома, больничный сад и парк — *места моего детства*, я учился неподалеку отсюда в школе, у меня был друг Левка Гордеев, шахматист и умница, а мать Левки работала медсестрой *в этой самой больнице*»⁵; «...за снегом и деревьями грязновато желтеет кусок стены старого корпуса, и я думаю: “Все это я видел сорок два года назад, как глупо

¹ Здесь и далее в цитатах из романа Ю. В. Трифонова курсив мой — Е.Н.

² Трифонов Ю. В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 485.

³ Там же. С. 471.

⁴ Там же. С. 497.

⁵ Там же. С. 508.

прожить долгую жизнь и увидеть *опять то же самое*¹; «Хотя это удар по всему домашнему обиходу, я радуюсь исчезновению дамы, она стала невыносима, взлелеяла какие-то глупые фантазии насчет меня, донимала своими пляжными фотографиями *тридцатых годов*»²; «Все укатилось в такую мглу, ничего не разглядишь, очертания смылись: *был малый Сашка*, тугодум, медлительный, но время всех делает похожими»³.

Таким образом, одним из доминирующих способов обретения зрелости становится сознательная памятливая установка, определившая трансформацию оппозиции *осознанного/неосознанного*: принцип «вспомнить все», повлекший за собой «дочерпывающий» взгляд, способствовал изменению поэтики и, в первую очередь, введению героя, для которого зрелость становится сознательной миромоделирующей стратегией.

Позиция зрелости главного героя в романе «Время и место» проявляется через освобождение от «страха перед реальностью жизни» и принятие ее «реальности», что отразилось в умении Антипова посмотреть «на-себя-вне-себя» (М. Бахтин). Рефлексивное развертывание прошедших событий определяет мотивы исчезновения как освобождения и окольцовывающего движения, что, в свою очередь, способствует постепенному сжатию «кольца». Пересечение круга жизни в финале романа «Время и место» (<...> Москва окружает нас, как лес. Мы пересекли его. Все остальное не имеет значения»⁴) свидетельствует о переходе к «знанию» и становится импульсом к формулированию конечных жизнеобъяснительных выводов в последнем цикле Ю. Трифонова «Опрокинутый дом».

E. A. Novoselova

Acceptance of «reality of life» as a world-modeling position of Sasha Antipov's maturity in Y. V. Trifonov's novel «Time and place»

The desire to capture and comprehend the flow of daily occurrence that characterize the Y. V. Trifonov's prose of the

¹ Там же. С. 512.

² Там же. С. 515.

³ Там же. С. 514.

⁴ Там же. С. 517.

1970-s, opens up the potential for change life-living heroes: from «feelings», «hunches» of life, the heroes are transferred to the endorsement of a «reality» that can be interpreted as a manifestation of Mature beginning applied largely in the main character of the novel «Time and place» (1981).

Keywords: Yuri Trifonov, «Time and Place», Sasha Antipov, maturity, «reality of life»;

ОБ АВТОРЕ:

НОВОСЕЛОВА Екатерина Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка для иностранных учащихся департамента «Филологический факультет» Уральского гуманитарного института Уральского федерального университета им. Б. Н. Ельцина.

П.С. Громова

***Возрастная проблематика
в малой прозе В. В. Годовицына***

Статья посвящена творчеству тверского писателя, члена Тверского отделения Союза писателей России В.В. Годовицына. Исследование основано на произведениях, включенных в сборник «Рассказы разных лет» (2016), в котором возрастная проблематика является основной. Мотивы личностной и духовной зрелости связываются с актуальными вопросами русской культуры и исторического наследия.

Ключевые слова: Тверская литература, В. В. Годовицын, зрелость, малая проза, современная литература.

Валерий Васильевич Годовицын — тверской писатель, член Союза писателей России, автор двух десятков книг, в которых представлены произведения о жизни и деятельности медицинских работников, о тверской истории, тверских святых. Широкому кругу читателей он известен прежде всего как автор историко-просветительской прозы для юношества. Лауреат литературной премии им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (2005, 2013), лауреат Всероссийской научной премии в области церковной истории и культуры им. профессора В. В. Болотова (2009).

В сборнике «Рассказы разных лет» (2016), по словам самого писателя, представлены три направления его творчества: медицинское, «общежитейское» и историко-краеведческое. С нашей точки зрения, правильней было бы разделить прозу автора на лирико-бытовую и историко-просветительскую (последняя представлена в сборнике одним произведением — повестью о Тверском Николаевском Малицком мужском монастыре). Что касается «медицинских» рассказов, то, на наш взгляд, все-таки не стоит выделять их в самостоятельную группу, поскольку жанровые требования соблюдаются лишь условно. Проблематика этих рассказов универсальна и характерна для всей прозы Годовицына: человек и его профессиональный долг, нравственный выбор, важность семьи и искренних, добрых от-

ношений между людьми. Медицинская среда является материалом, на котором рассматривается эта проблематика, и не исследуется глубоко, а представляет собой скорее декорации, в которых разворачивается действие произведений. Не случайно в «медицинскую» подборку включен рассказ «Так и лечимся», где в центре повествования оказывается бабушка, лаской излечивающая неопасные ушибы маленьких внуков и притворную головную боль своего супруга.

Основным мотивом сборника является мотив зрелости, как физиологической, так и духовной, который преломляется от рассказа к рассказу и в итоге находит неожиданное разрешение. Возрастная рефлексия отразилась в рассказах «Старый доктор», «Так и лечимся», «Песня», «На зимней рыбалке» и др.. С одной стороны, обращение к теме зрелости обусловлено преклонным возрастом самого писателя (родился в 1939 г.). С другой, глубинной потребностью человека соотнести свою жизнь и движение времени, смену исторических эпох, их сложные, неоднозначные периоды, тенденции и процессы (рассказы «Совок», «Дачники», «Два евро»). Наконец, зрелость рассматривается как осознанная приобщенность к истории своего рода и своей страны. Благодаря зрелости поддерживается связь между поколениями и обеспечивается историческая преемственность. Так, в рассказах «Мутлянка» и «Тетенька, дай кусочек», посвященных Великой Отечественной войне, очевидна документально-автобиографическая основа. Рассказ о Николо-Малицком монастыре обращен к более древним временам. Он представляет собой попытку проследить историю одной обители и соотнести ее с несколькими веками истории всего российского государства. Таким образом, «личная» зрелость становится одним из путей интеграции человека в общечеловеческую историю.

Применительно к прозе Годовицына можно говорить о типе возрастного героя, раскрывающемся в целом ряде произведений. Такой герой обычно называется по имени и отчеству: Андрей Петрович («Песня»), Вадим Петрович («Совок»), Иван Петрович («Дачники»), Андрей Николаевич («Старый доктор») и т.д.. Это обычный российский пенсионер, человек семейный, но, как правило, испытывающий душевное одиночество. В значительной временной пер-

спективе ему видны причудливые повороты человеческих судеб, а жизненный опыт требует осмысления. Как правило, в жизни такого героя нет драмы, однако так или иначе в его судьбе есть драматический поворот, результатом которого становятся сомнения и внутренняя неустроенность.

Так, герой рассказа «Песня» Андрей Петрович, человек преклонного возраста, во время утренней рыбалки слышит песню молодой женщины, которая напоминает ему о первой, искренней любви. В юности Андрей Петрович отказывается от нее из-за предвзятого мнения матери: «Девушка шустрая, веселая... И поет ладно. А как дом-то твой вести будет? Думается мне, так всю жизнь и прохочет. А семью тащить муженек будет?» (44)¹. Герой женится на другой девушке. Сложно сказать, как сложилась бы его жизнь с первой возлюбленной, да и его состоявшийся брак отнюдь нельзя назвать несчастным. «Имеет ли он право обижаться на жену? <...> Сейчас дороже ее нет у него другого человека. Она ему и друг, и советчик, и помощник» (45). Однако и счастливой в полной мере жизнь героя назвать нельзя: «Жизнь его окончательно определилась. Заработай, принеси в дом, купи продукты, да чтоб квартира была убрана, а дача ухожена» (45). Не случайно рефреном в рассказе проходит упоминание пустого рыболовного крючка, в то время как первая любовь главного героя так же рефреном называется «рыбка золотая», которая «сорвалась, сорвалась».

Герой Годовицына испытывает острую потребность в нежности и добром отношении в семье. Образы детей, внуков в рассказах редуцированы, в то время как на первый план выступает образ супруги. «Какое счастье почувствовать прикосновение мягкой, теплой руки жены. А если при этом услышишь неповторимой нежности слова «милый мой» или «мальчик мой», так это просто рай земной» (45). Герой размышляет: «Почему ее ласки и заботы касаются только детей и внуков? Я тоже их люблю, я за них жизнь отдам. Но я никак не хочу, чтобы моя жизнь в семье сводилась лишь к бесконечным приказам: достань, принеси,

¹ Здесь и далее цитирование художественных текстов по изданию: *Годовицын В. В.* Рассказы разных лет. Тверь: «СФК-офис», 2016 – с указанием страниц в тексте.

посади, полей...» (45-46). В таком отношении автор видит причину не только подавленного состояния зрелого человека, но и супружеских измен.

Потребность мужчины в нежности не зависит от возраста. Герой другого рассказа, любясь супругой в окружении внуков, в какой-то степени завидует им: «Иш ты, — вернул себя Николай в нынешнее время. — 65 стукнуло, а туда же, к поцелуйчикам потянуло. Отошло твое время». И тут же возразил себе: «А почему отошло?» (20). Деду Николаю с супругой повезло: чуткая от природы, она угадывает его чувства и целует макушку.

Мудрость зрелости проявляется в подобного рода чуткости к окружающим, в душевной доброте, а также в умении видеть красоту природы. Герои рассказов Годовицына зачастую рыбаки, но важнее улова для них оказывается духовное единение с природой. Герой рассказа «На зимней рыбалке» искренне любит озеро: «Он говорил с ним, как с живым человеком. Озеро и было для них живое, свое, родное» (61). В рассказе «За грибами в декабре» трое стариков гуляют по лесу, в котором, конечно, уже нет никаких грибов, несмотря на теплую погоду, и радуются возможности побывать на природе и полюбоваться ей. Способность испытывать такое простое счастье, по мнению автора, и является результатом внутренней зрелости человека.

В рассказах Годовицына зрелый человек зачастую отказывается носителем не только мудрости (в силу большого жизненного опыта), но и нравственности, что во многом связано с традицией деревенской прозы. Нравственное превосходство зрелого человека выявляется при столкновении представителей разных поколений. Такое столкновение не приводит к конфликту, спора «отцов и детей» мы в прозе Годовицына не найдем. Внимание автора обращено к самому явлению действительности, весьма драматическому.

Например, в рассказе «Совок» двое молодых мужчин, «блатных» нуворишей, обманом выманивают у старика-рыболова щуку, которую потом, рассердившись из-за испачканного рыбой багажника, попросту выбрасывают, продолжая, впрочем, злорадствовать. Они пренебрежи-

тельно называют его «Совок»¹. Однако для Вадима Петровича отнюдь не характерны такие качества, как идеологизированность, духовная несвобода и внутренняя несамостоятельность, социально-иждивенческие установки, антидемократизм, нетерпимость к чужому мнению и чужой индивидуальности. Это простой человек, который счастлив тем, что бескорыстно совершил доброе дело: «Хорошо порыбачил сегодня, хорошо, — радовался он. — Одну рыбку соседке отдам, а другую почищу и на сковородку — шлеп. <...> И та женщина, у которой сегодня день рождения. Тоже порадует, еще как порадует» (50-51). Простота и щедрость старика противопоставляются бездумной жадности и бескультурью молодых людей, чья пренебрежительная оценка старика, как минимум, несправедлива.

Можно сказать, что в рассказе торжествует справедливость: молодые люди наказаны, они потеряли ключи от квартиры. Интересно отметить, что они обвиняют старика в бессмысленном злодеянии (якобы он присвоил потерянные ключи) именно потому, что, по мысли автора, сами способны на подобное. Писатель не говорит прямо о причинах нравственной деградации героев, однако можно предположить, что они заключаются в стремлении к наживе и развлечениям. Для молодых людей история оканчивается зловещим предзнаменованием: потерянные ключи клюет ворона, которая наблюдала за всей сценой на берегу от начала до конца. Автором выбрана именно ворона (не ворон) — символ нарочито сниженный, связанный не столько со смертью, сколько с разложением, отходами.

Похожую ситуацию можно наблюдать в рассказе «Дачники». В то время как зрелые люди работают, пьяница Жорка клянчит угощение и высматривает, что бы стащить с чужого участка. Жорке «лет пятьдесят», но по меркам дачников и по сравнению с ними он «молодой еще мужик»

¹ Совок (по созвучию со словом «советский») — термин, появившийся в 70-е годы среди фарцовщиков и в богемно диссидентствующей и артистической среде, а затем получивший распространение вообще в современном российском обществе, прозвище, даваемое приверженцам советского уклада жизни, коммунистам, вообще людям, демонстрирующим признаки советского менталитета, предрассудков и т. д. Носит негативный характер.

(76). Он пьет, ворует, подражает в речи своим редким нанимателям — владельцам маленьких базарчиков, новым «хозяевам жизни». Вместо привычной для русского слуха благодарности он бездумно выкрикивает: «Аллах акбар!» (76). Наглости Жорки, его лени и жадности противопоставляются простота и добрые соседские отношения дачников, а также их интеллигентность. Одна из дачниц, Валентина, угощая Жорку огурцами, оправдывается: «Немного мелкие, — извиняющим тоном сказала она. — Утром я уже собирала на засолку». Ей совестно, что он подумает, будто ей жалко дать ему хороших огурцов» (76).

Впрочем, молодое (в широком смысле слова) поколение не безнадежно. В рассказе «Мандолина» молодежь, хоть и «врубают» свою «молотилку» (речь идет о популярной современной музыке), все же попадает под впечатление от игры на настоящем музыкальном инструменте, которым владеет старик-сосед.

Зрелость в творчестве Годовицына относительна, зрелость и старость не являются синонимами. Зрелым может быть и молодой человек. Здесь речь идет не о «преждевременной старости души», об известной пресыщенности и скуке, «англицком сплине или, короче, русской хандре». Зрелость человека проявляется в решениях и поступках.

Так, в рассказе «Телефонный звонок» мы можем наблюдать переход к личностной зрелости через принятие ответственного, жизненно важного решения. Главный герой Андрей, молодой повеса, боксер-любитель, узнает, что девушка, с которой он встречается без серьезных намерений, беременна. Сначала его переполняет негодование: «Вот это номер, это самое. Влип по уши. Ребенок будет... — злость охватила все его существо, никак не хотелось принимать услышанное. — А ты спросила меня, это самое, посоветовалась, хочу ли я... Что же делать, это самое, как решить?» (55). Однако после того как первые впечатления улеглись, Андрей начинает более здраво размышлять над ситуацией. «Машка — тоненькая, хрупкая, посмотреть — в чем душа держится, а ведь сильнее тебя оказалась, — говорит он самому себе. — Ты услышал о ребеночке, это самое, и в нокаут. А ей надо, как это, выносить, выдержать все муки женские... Что же делать, а? Жениться...» (57). Герой еще не уверен в своем решении, но его картина мира уже измени-

лась, в ней появились нравственные ориентиры. Личностная зрелость, таким образом, проявляется не только в естественной простоте и мудрости, но и в способности сравнить себя с другими людьми, увидеть и осознать свои недостатки, переосмыслить жизненную позицию.

Наконец, своего рода зрелостью в рассказах Годовицына обладают и дети. В рассказе «Мутлянка» маленькая девочка Аленка, не понимая в полной мере всей сути рассказа деда о Великой Отечественной войне, тем не менее оказывается способной проникнуться и народным горем, и радостью победы. Горе она сравнивает с самым страшным, что ей известно — с грозой: «Ой, дедушка, как страшно. Как гроза гремучая» (82). Радость же она воспринимает как свое личное счастье так глубоко и непосредственно, что пускается в пляс. Когда же на шум приходит бабушка, Аленка объясняет причину своей радости очень просто: «Мы победили, бабушка! — радостно засмеялась внучка. — Мы победили! Пляши, бабулечка!» (83). Таким образом, зрелость является атрибутом не возраста, а духовного состояния человека.

P. S. Gromova

Age problems in the prose by V. V. Godovitsyn

The article is devoted to the work of the Tver writer, a member of the Tver branch of the Union of writers of Russia V. V. Godovitsyn. The study is based on the works included in the collection «Stories of different years» (2016), in which the age problem is the main one. Motives of personal and spiritual maturity are connected with actual questions of Russian culture and historical heritage.

Keywords: Tver literature, V. V. Godovitsyn, maturity, small prose, modern literature.

ОБ АВТОРЕ:

ГРОМОВА Полина Сергеевна — доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

И.Б. Сазеева

**Обретение духовной зрелости рыцарем веры
(«Страх и трепет» С. Кьеркегора)**

Статья посвящена творчеству датского философа С. Кьеркегора, который поставил проблему религиозной веры как подвига. Вера носит, по его мнению, парадоксальный характер, отражающий несоизмеримость божественного и человеческого. Чтобы обрести истинную веру как духовную зрелость, нужно, как пророк Авраам, пройти через абсурд, который существует лишь в душе человека и о котором невозможно рассказать.

Ключевые слова: эстетическая, этическая и религиозная стадии развития, отчаяние, страх, первородный грех, трагический герой, интеллектуальный герой, рыцарь веры, абсурд.

Датский философ С. Кьеркегор (1811-1855) является, как известно, одним из первых неклассических мыслителей иррационального направления. Его называют первым европейским экзистенциалистом или «предэкзистенциалистом», поскольку он жил задолго до появления самого философского направления. Его идеи были основательно изучены и развиты, однако это не значит, что они ничего не могут дать современности с ее гедонистическим посылом и стремлением облегчить жизнь человека во всех смыслах. Нас привлекает интерес Кьеркегора к глубоким, зачастую мучительным исканиям смысла жизни, который он видит в обретении истинной (подлинной) религиозной веры — и только нестерпимое ощущение абсурда, через которое необходимо пройти для достижения этого результата, дает человеку, по мнению датского мыслителя, настоящую духовную зрелость. Интерес современности к Кьеркегору может быть обусловлен еще и тем фактом, что в отличие от «академизма» классических философов, выраженного особенно ярко в философии Гегеля, которому Кьеркегор постоянно оппонировал, он являет универсальный подход к выражению философских и религиозных идей с использованием чисто литературных форм и приемов, что, несомненно, способствует более полному исследованию челове-

ка. В этом плане Кьеркегор, который был, как известно, не только философом, но и писателем, предвосхищает специфику многих направлений философии XX века.

В предисловии к сборнику статей под названием «Мир Кьеркегора» его редактор, Алексей Фришман, магистр религиоведения и русской филологии Копенгагенского Университета, пишет: «Сегодня экзистенциализм стал историей. Однако Кьеркегор опять становится нашим современником. Не объясняется ли новая актуальность Кьеркегора неповторимым сочетанием теологической, философской, литературной, а также музыкальной и лирической восприимчивости датского гения?»¹ Стоит, видимо, добавить, что такой синтез, осуществленный Кьеркегором в его творчестве, не был самоцелью. Он позволил датскому мыслителю прочувствовать и выразить тончайшие движения души человека, ищущего смысл жизни и стремящегося найти свое настоящее Я.

Кьеркегор не воспринимал оптимизма современной ему эпохи и, соответственно, упрощенного понимания религиозной веры. С.А. Исаев, переводчик и комментатор основных произведений датского мыслителя, пишет о том, что антигегелевская направленность творчества Кьеркегора проявилась уже в его магистерской диссертации, а в особенности — в первом крупном произведении «Или — или», вышедшем в 1845 г. Основой этой направленности стало «неприятие представления об «имманентности Бога», то есть его сближения с «абсолютной идеей», что было у Гегеля естественным следствием тождества бытия и мышления»².

Своей задачей Кьеркегор считал защиту «принципа трансцендентности и непостижимости божественного начала». Для этого он предполагает вернуться «к первоначальным истинам христианского вероучения»³. Понятно, что в чистом виде это невозможно, да, видимо, и не нужно. История учит, что подобные стремления всегда приводили к созданию чего-то нового, соответствующего той

¹ Мир Кьеркегора. Русские и датские интерпретации творчества Сёрена Кьеркегора. М.: Ad marginem, 1994. С. 8.

² Исаев С.А. «Диалектическая лирика» С. Кьеркегора// Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. М.: Республика, 1993. С. 6.

³ Там же.

эпохе, в которую они осуществлялись. Возвращение Кьеркегора к истокам христианства учитывает, соответственно, как лютеранскую традицию, так и философский опыт осмысления религии.

Кьеркегор выступал против упрощенного понимания веры как чего-то естественного, прирожденного человеку, а также против рационализации этики и этизации религии, характерной для первой половины XIX в. Христианство в этой традиции представляется как практика «совместной жизни и деятельности религиозной общины»¹ В Дании подобные идеи развивал известный в то время протестантский теолог, историк и поэт Николай Грунтвиг², который и стал объектом полемики Кьеркегора, поставившего задачу разделения этики и религии. Следуя христианской традиции, идущей от Августина, датский мыслитель анализирует внутренний мир человека, однако, в отличие от раннехристианского мыслителя, его внимание привлекают «негативные состояния духовной жизни: страх, тревога, досада, беспокойство и тому подобное»³. Эти состояния становятся побудительной силой, обращающей человека к христианству, поскольку в них способна «нравственно проявиться его свобода»⁴. Нравственный характер ее проявления означает соответствие божественной воле, следовательно, негативное по отношению к психическому. Человеческое же мешает приблизиться к божественному, поскольку принадлежит миру причинной зависимости, от которого истинно верующий должен освободиться.

В этом смысле Кьеркегор является, несомненно, последователем Паскаля, вернувшего европейцам Бога Авраама,

¹ *Исаев С.А.* Указ. соч. С. 6.

² Грунтвиг (Grundtvig) Николай Фредерик Северин (8.9.1783, Удбю, —2.9.1872, Копенгаген), датский писатель, историк. С 1861 епископ. Реформатор церкви и школы. Выразитель настроений консервативных кругов крестьянской демократии Дании. Создал «народные университеты» для воспитания молодёжи в национально-религиозном духе, распространившиеся по всем скандинавским странам.

³ *Исаев С.А.* Указ. соч. С. 7.

⁴ Там же.

Исаака и Иакова вместо бога философов и ученых¹. Однако полное понимание мыслей Кьеркегора было осуществлено лишь столетием позже. Времена оптимистического романтизма не соответствовали тяжким и отнюдь не одобряемым обществом поисками веры через абсурд. Мысль о том, что нравственность и этика принадлежат «человеческому, слишком человеческому» и не имеет отношения к Богу, была невыносимо трудна и, как казалось, несвоевременна в середине XIX в. (впрочем, в наше время, по видимому, тоже).

Как было уже сказано, Кьеркегор являлся одновременно философом, теологом и писателем, причем эти ипостаси нельзя разделить. Как многие постклассические философы, он использует в своих теологических и философских работах чисто литературные приемы (форма, композиция и т.п.), которые помогают ему решить религиозно-философские задачи, поскольку он считал необходимым не просто обратиться к внутреннему миру читателя, а сделать его как бы соавтором своих собственных размышлений.

Прежде, чем перейти к характеристике духовной зрелости и ее обретения в творчестве Кьеркегора, обратимся к его представлению о духовной эволюции человека.

Она осуществляется, по мнению датского мыслителя, через три «стадии жизни»: эстетическую, этическую и религиозную, на которой происходит достижение уровня «рыцаря веры», т.е. искомой духовной зрелости. Эти стадии описаны им еще в «Или — или», однако критерий их различия — осознание человеком первородного греха, который, по мысли Кьеркегора, и определяет сущность человека, — разработан им в позднем произведении — «Болезнь к смерти» (1844). В соответствии с этим представлением он выделяет четыре типа людей.

Первый тип — это обыватель, вовсе не задумывающийся о смысле жизни. Он живет своими обыденными заботами и не стремится осознать себя. Кьеркегор называет тако-

¹ Об этом говорит Л. Шестов, считавший Кьеркегора своим единомышленником: «безумный порыв от бога философов к Богу Авраама, Исаака и Иакова». См. *Шестов Л.* Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М.: Прогресс — Гнозис, 1992. С. 233.

го человека «естественным». Этот тип человека вовсе его не интересует.

Источник духовного развития рассматривается Кьеркегором в «Болезни к смерти» как нарастающее напряжение отчаяния, которое вызвано, в свою очередь, осознанием первородного греха. Именно отрицательные чувства, такие, как отчаяние и страх, Кьеркегор считает непременным условием духовной эволюции, поскольку они дают человеку возможность понять, насколько непрочны и греховно человеческое и насколько оно несоизмеримо с божественным. Только отвержение человеческого, которое становится возможным через состояние отчаяния и страха, могут приблизить человека к Богу: «Страх — это возможность свободы, только такой страх абсолютно воспитывает силой веры, поскольку он пожирает все конечное и обнаруживает всю его обманчивость»¹, — пишет датский мыслитель в «Понятии страха». Страх и отчаяние тесно связаны с первородным грехом и, соответственно, с осознанием абсолютного долга человека перед Богом.

Эстетическая стадия духовного развития, т. е. осознания себя, первый шаг к подлинному Я, характеризуется отсутствием мыслей о первородном грехе и увлеченностью внешним миром, а следовательно, нежеланием стать собой. Само название (и понимание) этой стадии связано у Кьеркегора с идеями немецкого романтизма, который, как известно, нашел свое выражение преимущественно в сфере искусства. Исаев отмечает: «Эстетизм как способ существования — это попытка человека организовать свою жизнь, основываясь целиком на своих собственных силах, причем возможное здесь приобретает абсолютное значение, а вопрос о его реализации оказывается несущественным. Иллюзорность эстетизма обусловлена тем, что Я, которым обладает индивид, находясь в сфере эстетического, есть «просто возможность»².

На первой стадии отчаяние еще не осознает себя как таковое: «Почти всегда, когда некто кажется счастливым и полагает себя таковым, на самом деле, в свете истины, яв-

¹ Кьеркегор С. Понятие страха // Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 242.

² Исаев С.А. Указ. соч. С. 10.

ляясь несчастным, он весьма далек от того, чтобы желать избавления от своей ошибки»¹. Эстетик — это человек, абсолютно лишенный духовности: «Попросту он является жертвой чувственности, и душа его совершенно телесна, жизнь его знает лишь категории чувств — приятное и неприятное, отказываясь от духа, истины и прочего <...> Он чересчур погружен в чувственное, чтобы обладать отвагой и выносливостью, быть духом»². Символ этой стадии — Дон Жуан (Кьеркегор рассматривает Дон Жуана из оперы Моцарта).

Рассуждая в «Или — или» о Дон Жуане, Кьеркегор пишет: «Сама его жизнь такова, что пенится как шампанское. И подобно тому как пузырьки все поднимаются и поднимаются в этом вине по мере того, как оно кипит собственным жаром <...> так и страсть к наслаждению отзывается эхом в том стихийном кипении, каким является его жизнь»³. □ Жизнь эстетика Кьеркегор называет пустой: в отсутствие наслаждений он теряет к ней интерес. Однако следствием потери интереса к жизни является ощущение отчаяния, которое открывает ему возможность дальнейшего развития. Отчаяние у Кьеркегора становится, таким образом, возможностью выбора духовности.

Следующий этап развития характеризуется переходом на более высокую ступень осознания себя — этическую. Здесь существуют два вида отчаяния — отчаяние-слабость, когда человек хочет избавиться от своего Я, и отчаяние-вызов, отчаяние-мужество. Кьеркегор подчеркивает, что различие их относительно. Здесь отчаяние осознается героем, но еще не в полной степени: «он отчаивается, или, скорее, по странному обманчивому видению, будучи как бы завлеченным вглубь, к собственному субъективному Я, он говорит, что отчаивается»⁴. Отчаяние-слабость вызывает у человека желание отказаться от своего Я: «не желать быть собою, или еще хуже: не желать быть Я, или же самое худ-

¹ Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 278.

² Там же.

³ Кьеркегор [С. Или-или. Фрагмент из жизни / Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. СПб.: Амфора, 2011. С. 168.

⁴ Кьеркегор С. Болезнь к смерти. С. 285.

шее: желать быть другим, желать себе новое Я»¹. Отчаявшийся осознает свое отличие от других, но не желает осознать отчаявшегося себя: «В одно мгновение человек почти замечает свое отчаяние, но уже на следующий день его недопомогание кажется чем-то внешним, коренящимся вне его самого, в чем-то постороннем, — и получается, что изменение этого внешнего прекратит и отчаяние»². Однако сознание отчаяния растет, и растет вместе с тем напряжением отчаяния: «Чем больше остаешься отчаявшимся с истинной идеей отчаяния и чем больше ясное осознание этого, хотя ты продолжаешь в нем оставаться, тем более напряженно отчаяние»³. Вместе с осознанием отчаяния у человека происходит и осознание Я. С ростом напряжения отчаяния человек может обрести отчаяние-вызов, отчаяние-мужество. Это отчаяние, когда человек хочет стать собой. Оно становится активным: «Здесь отчаяние осознает, что оно есть действие, а вовсе не исходит извне как пассивное страдание под давлением окружающей среды, но исходит прямо из самого Я»⁴. Кьеркегор называет этот тип отчаяния стоическим. Этик, которому присущ такой тип отчаяния, руководствуется в своей жизни чувством долга, т.е. принятыми в обществе моральными нормами: «С точки зрения этического взгляда на жизнь задача единичного индивида состоит в том, чтобы избавиться от определенно-внутреннего и выразить его во внешнем»⁵. Примеры этой ступени — Сократ и Агамемнон, совершающие мужественные поступки, одобряемые окружающими и соответствующие принятым в обществе моральным нормам (Сократ выпивает чашу с ядом на глазах учеников, Агамемнон приносит в жертву дочь Ифигению ради победы своего народа в Троянской войне). Это трагические герои, которые разделяют свое горе с близкими, они еще не понимают, что существует такое внутреннее, которое несоизмери-

¹ Кьеркегор С. Болезнь к смерти. С. 286.

² Там же. С. 282.

³ Там же. С. 283.

⁴ Там же. С. 298.

⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет // Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 66.

мо с внешним и которое нельзя ни с кем разделить — вера (Сократа автор называет также интеллектуальным героем).

Наконец, высший этап развития человека — религиозный, когда осознание отчаяния приводит его к вере во всемогущего Бога, которая заставляет рыцаря веры совершать поступки, противоречащие морали, принятой в обществе. Испытывая отчаяние, человек, по мнению Кьеркегора, должен совершить «прыжок веры», то есть качественное изменение своей жизни, который позволит человеку оказаться на третьей, высшей стадии — религиозной. Обретение такой веры проходит через абсурд, что и показано в его произведении под названием «Страх и трепет».

В этой работе важно не только содержание, но и форма.

Композиция произведения предполагает, что читатель как бы проходит вместе с автором и героем — ветхозаветным Авраамом — все три стадии, останавливаясь при этом на последней — обретении Авраамом настоящей веры, а вместе с ней и духовной зрелости.

Первая часть излагает сюжетную канву повествования, предлагая читателю «нарастающее переживание драматической атмосферы, нагнетаемой повествованием вокруг фигуры Авраама и его религиозного подвига», вторая часть представляет собой изощренную аргументацию в пользу этической непостижимости подвига Авраама.

В. А. Подорога, говоря о форме «Страх и трепета», выделяет в нем три коммуникативных плана. При этом третий план не дан явно, но присутствует в тексте как высший, первые два представляют своего рода фильтр по отношению к третьему. Читателю предлагается изложение библейской истории об Аврааме в четырех версиях, затем идет «Похвальное слово Аврааму», в котором объясняется понятие веры как парадокса и абсурд, через который должен пройти взыскующий веры. Однако текст, если вчитываться в него, погружаясь не только в события, но и в тончайшие психологические нюансы, описанные автором, становится поисками веры самим читателем. Главный вопрос здесь в том, как стать таким, как Авраам? Кьеркегор излагает и свой личный опыт поисков веры, приглашая читателя пережить его и попытаться шагнуть дальше, туда, куда не смог пройти автор. Подорога пишет, что «Страх и трепет» следует анализировать как *практический экспери-*

мент в вере»¹. Следовательно, высший коммуникативный план произведения призван изменить читателя, прошедшего эстетическую и этическую стадии, и сделать его рыцарем веры, стоящим на высшей, религиозной стадии (если он на это способен, в отличие от самого Кьеркегора). Поэтому, как говорилось выше, сама форма произведения, ее композиция подчинена основной философско-теологической задаче Кьеркегора — не просто показать и объяснить его понимание религии, но и «вступить в качественно иное движение, стирающее все предыдущие, следовательно, пережить весь ужас библейского испытания, «личную» экзистенциальную смерть и новое рождение»². Таким образом, два первых плана сообщают о третьем нечто такое, что не может быть полностью выражено, однако сообщения эти способны «приблизить читающего к переживанию события веры»³. Тот, кто способен постичь подлинный акт веры, «должен, как уточняет Кьеркегор, быть «обманом втянут в истинное», а истинное — рождение его собственной субъективности — это он сам, вернувшийся к себе, но вернувшийся уже как Другой, как переживший становление в вере через абсурд, непостижимость ее проторелигиозных оснований»⁴. Оказывается, таким образом, что экзистенциальная коммуникация призвана изменить того, кто ее получает. Подорога называет этот коммуникативный план «коммуникативной формой события веры».

Основное содержание первой части «Страха и трепета» составляет упоминавшееся нами «Похвальное слово Аврааму», где Кьеркегор дает объяснение своего понимания религиозной стадии. Авраам для него — самый великий из героев, поскольку он смог постичь и обрести истинную веру: «он был велик мощью, чья сила лежала в бессилии, велик в мудрости, чья тайна заключалась в глупости; велик в той надежде, что выглядела как безумие, велик в той любви, что является ненавистью к себе самому»⁵. Авраам был

¹ Подорога В.А. Жало в плоть. Физическая экономия веры // Мир Кьеркегора. С. 22.

² Там же. С. 23.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 23.

тем, кто сумел отказаться от разума ради веры: «он оставил позади свой земной рассудок и взял с собой свою веру <...>»¹. Авраам, которому было обещано стать родоначальником благословенного Богом племени и не имевший детей до старости, был тверд в своей вере, не печалился и твердо верил в Божье обещание: «Но Авраам верил и твердо держался своего обетования»². Он, как и его жена, сохранил свою надежду и твердую веру в исполнение того, что обещал Бог: «Авраам и Сарра были достаточно молоды, чтобы желать такого и сберечь в этой вере свое желание, а через него — и свою юность»³. Однако ему предстояло выдержать еще одно испытание. Принеся в жертву сына, он должен был потерять и Божье благословение его рода. Если бы он отказался от этого страшного действия, например, убив себя вместо сына, он приобрел бы людское восхищение, но перестал быть избранником Божиим. Но Авраам выдержал это испытание: «Господь Всемогущий испытывал его, он знал, что это была самая тяжкая жертва, которую от него можно было потребовать; но он знал также, что ни одна жертва не бывает слишком тяжела, когда ее требует Господь, — и он занес нож»⁴. Авраам — истинный рыцарь веры, прошедший через абсурд и утвердивший свое право быть божественным избранником и основателем благословенного Господом рода, обретшим истинную духовную зрелость.

Вторая часть произведения посвящена аргументации того соотношения веры и этики, которое отстаивал Кьеркегор. Здесь ставятся три вопроса, ответить на которые призвано произведение:

1. Возможно ли телеологическое упразднение (Suspension) этического?
2. Существует ли абсолютный долг перед Богом?
3. Был ли Авраам этически ответственным в утаивании своего замысла от Сары, Элиезера, Исаака?»⁵

¹ Там же.

² Там же. С. 24.

³ Там же. С. 25.

⁴ Там же. С. 27.

⁵ Там же. С. 53, 65, 77.

Ответы на эти вопросы предполагают провести границу между этическим и религиозным обоснованием жертвоприношения Авраама.

Здесь Кьеркегор проводит сравнение поступка Авраама с деяниями этических героев — Сократа и Агамемнона. У Авраама, в отличие от этих героев, нет возможности разделить горе от предполагаемой утраты ни с кем из близких. Его никто не способен понять. Близкие стали бы его отговаривать совершить этот поступок: «Авраам *не может* говорить; то, что разъяснило бы все, он не может сказать (то есть сказать так, чтобы быть понятым), он не может сказать, что это испытание, причем такое, когда этическое является искушением»¹. Подвиг веры, как уже упоминалось, должен совершаться только в душе Авраама. В своем положении он становится «эмигрантом из сферы всеобщего»². Но в душе его, в отличие от «интеллектуального героя» Сократа, есть вера в Бога. Теперь ему нужно осознать несоизмеримость внутреннего и внешнего и доказать своей готовностью совершить жертвоприношение способность вверить себя в руки Бога. Но для этого нужно принять тот факт, что божественное несоизмеримо с человеческим и выше его. Чтобы окончательно подняться на уровень рыцаря веры, Авраам, как неоднократно упоминалось, должен пройти через абсурд: «Он делает бесконечное движение самоотречения и отдает Исаака — никто не может этого понять, поскольку это частный поступок; однако затем он в то же самое мгновение совершает движение веры»³. В этом состоит утешение Авраама. Он любит Исаака и верит Богу: «Он говорит: «Этого не случится, или, если это случится, Господь даст мне нового Исаака, как раз силой абсурда»⁴. И если дочь Агамемнона при всем ужасе и всей трагичности ситуации понимает мотивы его поступка, Исаак не может понять своего отца. И когда он спрашивает, где же жертвенный агнец, Авраам говорит: «Бог усмотрит себе агнца для всесожжения, сын мой»⁵. Кьеркегор уделяет

¹ Там же. С. 104.

² Там же.

³ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 104.

⁴ Там же. С. 105.

⁵ Там же.

этим словам Авраама особое внимание. Любой интеллектуальный трагический герой должен перед смертью сказать последнее слово и таким образом обессмертить себя. Пример такого героя — Сократ. Слова же Авраама по сути своей отражают только движение абсурда, поскольку он не говорит Исааку, что именно он предназначен в жертву, и не обманывает его, отрицая этот факт. Он лишь признает, что только Бог может решить этот ужасный парадокс.

Итак, для обретения истинной веры душа Авраама должна пройти через абсурд, т.е. невыносимое противоречие между любовью к сыну и любовью к Богу. Кьеркегор передает нарастание напряжения, которое копится в душе Авраама. Он не может преодолеть любовь к сыну, не может перестать верить в Бога, и когда противоречие между отцовской любовью и верой в Бога становится невыносимым, Бог заменяет на жертвенном камне Исаака агнцем. Только пройдя через этот невыносимый абсурд, рыцарь веры становится способным смириться перед Богом, довериться божественной милости, а также встать над нормами этики, принятыми в обществе, если они противоречат Божьей воле.

Кьеркегор настаивает на том, что вера — это парадокс: «чтобы увидеть, каким ужасным парадоксом является вера, парадоксом, который способен превратить убийство в священное и богоугодное деяние, парадоксом, который вновь возвращает Исаака Аврааму, парадоксом, который неподвластен никакому мышлению, ибо вера начинается как раз там, где прекращается мышление»¹. Парадокс веры необходим, поскольку любой индивид имеет абсолютный долг перед Богом. И парадокс этот осуществляется внутри человека. Никто не может поделиться с другим опытом абсурда, совершающимся в душе человека, обретающего статус рыцаря веры. Каждый рыцарь веры — не учитель, но свидетель; ему не нужно сочувствие других людей, он исполняет свой долг перед Богом в тишине одиночества. Этическое всеобщее, открыто: «Когда в решающее мгновение Агамемнон, Иефай, Брут героически превозмогают боль от потери всего самого любимого и чисто внешним образом совершают этот поступок, во всем мире не

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет, С. 54.

может найтись ни одной благородной души, которая не пролиwała бы слезы, сочувствуя их боли, и не выказывала бы восхищение этим поступком»¹. Но Бог требует от Авраама жертвы самого любимого, которого он еще сильнее любит в момент жертвоприношения, и только тогда это настоящее испытание. Напомним, что новизна христианства заключалась именно в том, что оно переводило отношения верующего с Богом в личностный план. Каждый сам должен совершать этот парадокс, эту веру через абсурд и последний «экзистенциальный скачок» к Богу. Поэтому Кьеркегор говорит, что Бог телеологически устраняет этическое как всеобщее и как установленное людьми и оставляет рыцарю веры движение абсурда. И только сам он может решить, стал ли он рыцарем веры или нет. Более того, абсурдное деяние, выражающее парадокс веры, необходимо совершать не только в одиночестве, но и втайне от других. Трагический герой, находящийся на этической стадии, обязательно произносит, как уже указывалось, последнее слово, мотивы его деяния обязательно становятся всеобщим достоянием. Рыцарь веры Авраам никому не должен ничего говорить, его любовь к Богу позволяет ему забыть испытанную боль: «Но тому, кто любит Бога, не нужны никакие слезы, никакое восхищение», поскольку он счастлив в этой любви, «ибо Он видит тайное и знает нужду, и считает слезы, и ничего не забывает»².

Вывод, который делает Кьеркегор, звучит так: «Либо существует парадокс, согласно которому единичный индивид в качестве единичного стоит в абсолютном отношении к абсолюту, либо Авраам погиб»³.

Остается сделать несколько замечаний относительно позиции самого Кьеркегора. Он не считал себя способным совершить движение абсурда и стать рыцарем веры, о чем уже говорилось выше: «Я не могу довести до конца движение веры, я не способен закрыть глаза и с полным доверием броситься в абсурд, для меня это невозможно, однако я не восхваляю себя за это»⁴.

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 57.

² Там же С. 104.

³ Там же. С. 109.

⁴ Там же. С. 35.

Позицию Кьеркегора в полной мере оценил Лев Шестов, познакомившийся с его сочинениями достаточно поздно и сразу почувствовавший в датском мыслителе «духовного брата». В своей книге «Киргегард и экзистенциальная философия» он пишет: «вся воля, какая только бывает у человека — и злая, и добрая, — с бесконечно страстным напряжением искала веры, но вера не приходила, и дальше покорности он не пошел»¹. Чтобы отвергнуть разум и встать выше него, нужны особые свойства, которых датский философ в себе не находил.

Итак, согласно Кьеркегору, духовная зрелость присутствует только в рыцаре веры, который способен не просто смириться с неизбежным и покориться Богу, но и пройти через испытание абсурдом, совершить «экзистенциальный скачок», который помогает встать выше человеческих установлений и отдаться на волю Бога. В этом состоянии индивид выше общества, поскольку способен напрямую обращаться к абсолюту.

I. B. Sazeeva

Gaining spiritual maturity by a knight of faith («Fear and awe» by S. Kierkegaard)

The article deals with the work of the Danish philosopher S. Kierkegaard, who posed the problem of religious faith as a feat. Faith is, in his opinion, paradoxical in nature, reflecting the incommensurability of the divine and the human. In order to gain true faith as spiritual maturity, it is necessary, like the prophet Abraham, to go through an absurdity that exists only in a person's soul and which is impossible to tell about.

Key words: aesthetic, ethical and religious stages of development, despair, fear, original sin, tragic hero, intellectual hero, knight of faith, absurdity.

ОБ АВТОРЕ

САЗЕЕВА Ирина Борисовна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных дисциплин и иностранных языков Российского университета кооперации (Мытищи).

¹ Шестов Л Указ. соч. С. 67.

ЭСТЕТИКА ЗРЕЛОСТИ



С. В. Фролов

***Творческая зрелость — «парадокс надлома»
у русских композиторов***

Наступление «зрелости» в творчестве великих русских композиторов, как правило, знаменуется созданием некоего ключевого произведения или группы произведений, определяющих стилевую общность их творчества. У некоторых композиторов после создания таких ключевых произведений наступает творческий кризис, который мы условно зазываем «парадоксом надлома». Наиболее заметно это происходит у Чайковского и Римского-Корсакова; несколько сложнее и с включением внешних факторов у Глинки и Мусоргского.

Ключевые слова: накопление выразительных средств, жизненная ситуация, сублимация, зрелость, надлом в творчестве.

Рассматривая «зрелость» в творчестве русских композиторов как время расцвета, мы сталкиваемся с необходимостью определения какой-то доминанты, которая фиксирует в их биографии наступление этого времени. Чаще всего такой доминантой оказывается некое ключевое произведение или группа произведений, становящиеся знаковыми. Они в дальнейшем определяют некую стилевую общность творчества композитора. При этом обращает на себя внимание то, что у некоторых композиторов после создания таких ключевых произведений наступает творческий кризис, который мы условно назовем «парадоксом надлома». Так, в частности, происходило с П. И. Чайковским и Н. А. Римским-Корсаковым.

В качестве показательной модели более подробно рассмотрим этот «парадокс» на примере Чайковского. В его творчестве роль доминантных сочинений, знаменующих зрелость, сыграли Четвертая симфония (1877) и опера «Евгений Онегин» (1878). В них оказались сконцентрированы те интонационные модели, музыкально-технологические приемы и принципы музыкальной драматургии, которые в дальнейшем служили стилевыми знаками, по которым уз-

нается музыка композитора. Эти «знаковые» модели, приемы и принципы в течение предыдущего десятилетия постепенно и чаще всего по отдельности осваивались и реализовались Чайковским в произведениях, которые условно можно назвать «знаково-проходными»¹.

Не давая здесь полный перечень таких произведений, отметим лишь наиболее важные. Так уже в Первой симфонии (1866) Чайковскому впервые удается компоновка или синтез парадоксально разностилевыми и, казалось бы, несоместимых элементов в звучании главной партии I части. Это впервые стало конструктивной основой для подлинной симфонической разработки.

Откликнувшись в 1869 году на предложенную Балакиревым программу «Ромео и Джульетты» для симфонической поэмы, он впервые прорабатывает гимническую песнь любви в побочной партии ее сонатного Аллегро.

В Первом квартете (1871) он создает уникальную модель тотальной метроритмической структуры в I части и сквозное проведение одного из элементов этой структуры в последующих трех частях. Во Второй симфонии (1872) он демонстрирует свои принципы работы с русской песенностью. В них, в отличие от простой вариационности у «балакиревцев» (пресловутых «кучкистов»), он прибегает к жанрово-стилевым (музыкально-содержательным) превращениям — метаморфозам в варьировании песенного мелоса.

В Первом фортепианном концерте (1875) в предельно преувеличенной форме демонстрируется конструктивный прием, который можно назвать «принципом кометы». Здесь вступительный раздел I части настолько превышает по своей выразительности, по яркости музыкального материала, по неожиданной силе гимнического звучания в начале произведения все то, что будет происходить в этом произведении далее, что делается его основным знаковым элементом. Последующие основные разделы I, II и III части концерта всего лишь «доигрывают», «допевают» этот куль-

¹ Об эволюции творческого метода Чайковского в чреде этих «проходных» сочинений см.: Фролов С. В. П. И. Чайковский: Творческая провокация или фактор «Зла» // Психология искусства: Образование и культура: Межвузовский сборник научных трудов. Самара: Из-во СГПУ, 2002. С. 154–171.

минационный по своей музыкальной содержательности раздел. Таким образом, вступительный раздел предстает ядром кометы, а все последующее лишь подобием ее хвоста. Возможно, что именно по причине своей сверхвыразительной гимничности, это вступление стало культовой музыкой в нынешнем свадебном ритуале.

В Третьем квартете (1876) посредством цитат из православной заупокойной службы и жанровой похоронной обрядности он доводит до высшего напряжения образ смерти в музыке. В Третьей симфонии (1875) помимо частичного применения некоторых других знаковых приемов впервые широко используется жанрово-прикладная музыка. Эта симфония насыщена маршами, полонезами, вальсами и тому подобными музыкальными формами, что ранее считалось недопустимым для серьезной классической симфонии. Главное же в ней — явно показательное контрастное сопряжение образности жизни и смерти.

Открывая новую страницу своего образного мира и требуемых ему музыкально-выразительных средств, в каждом из этих первоначальных опытов Чайковский реализует нечто вроде особо выделенного творческого задания в его предельно допустимом воплощении, как бы изначально исчерпывая его возможности. Такая творческая ситуация характерна для периода поисков и экспериментов.

Все это в необычайно сложной суммирующей или синтезирующей концентрации преломляется в указанных двух кульминационных сочинениях — в «Евгении Онегине» и Четвертой симфонии. А это, в свою очередь и служит для нас показателем достижения зрелости в художественном мире композитора¹.

¹ Частично о свойствах суммирования и синтеза накопленных музыкально-выразительных средств в этих двух произведениях см.: *Фралов С. В.* 1) О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: материалы научной конференции / Научные труды Московской консерватории. Сб. 12. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 64–73; 2) Траурно-элегический комплекс в первой картине оперы «Евгений Онегин» // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2 / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, 2003. С. 114–125; 3) Чайковский: Музыкально-исторические этюды: сборник

Не имея здесь возможности и не ставя в данном случае перед собой цели показать, как происходит воплощение столь сложного творческого задания, отметим только, что теперь Чайковский избегает прямолинейного и однозначно трактуемого способа применения наработанного музыкального технологического арсенала, используя его в сложных микстах, и тем самым повышая глубину содержательности и выразительности этих произведений.

Нам, наверное, не удастся до конца раскрыть секреты удивительной творческой кульминации композитора в двух указанных сочинениях. Однако в любом случае важнейшим условием этого феномена являются события его биографии.

Дело в том, что на рубеже 1876–1877 годов он неожиданно оказался вовлеченным в сложнейшую ситуацию своей личной жизни. Несколько упрощая, можно сказать, что судьба впутала его в обстоятельства трех одновременно развивающихся любовных романов. Еще летом 1876 года началась любовная история Чайковского с его бывшим консерваторским учеником Иосифом Котеком. С декабря того же года как-то незаметно и параллельно начали складываться условия романа в письмах с его меценаткой Надеждой Филаретовной фон Мекк. А весной 1877 года, реализуя заданную еще год назад задачу жениться, он спровоцировал странную любовную интригу с избранной для этой цели Антониной Ивановной Милюковой¹.

При этом, судя по всему, в это время он утратил трезвую оценку складывающейся ситуации и довел ее до того, что к осени 1877 года все три романтические линии оказались настолько сплетены и увязаны между собой², что их

статей. Вып. 2. Тамбов: Издательство Р. В. Першина, 2015. С. 9–35.

¹ Подробнее обо всем этом см.: Соколов В. С. Антонина Чайковская: История забытой жизни. М.: Музыка, 1994.

² Удивительным примером такой странной сопряженности может служить хотя бы эпизод венчания Чайковского с Антониной Милюковой 6 июля 1877 года. Обряд венчания фактически был оплачен деньгами фон Мекк, которую до этого он очаровал тайным посвящением ей своей еще не написанной Четвертой симфонии. А одним из его шаферов был И. Котек.

развязка обернулась страшной катастрофой, полностью перевернувшей все условия жизни и творчества композитора.

Так вот, именно на время переплетения этих трех любовных историй и трагического их разрешения приходится сочинение оперы «Евгений Онегин» и Четвертой симфонии. Предельная концентрация в них накопленных ранее сверхвыразительных средств потребовалась композитору для воплощения всего того ужаса жизненной катастрофы, которую он переживал в это время. А сами эти произведения, несомненно, носят автобиографический, отчасти даже пророческий для него характер.

По сути, и «Онегин», и Четвертая симфония выполнили в его жизни функцию сублимации или изживания страшного напряжения душевных и физических сил. Однако тем самым они на какое-то время закрыли для него возможность касаться воплощенных в музыке таинств интимной жизни, а тем самым, образно говоря, на какое-то время наложили табу на подобную музыкальную содержательность.

Жизненный кризис стал провокацией для взлета художественного гения Чайковского, знаменующего зрелость его композиторского мастерства, а вместе с тем ставшего причиной надрыва творческих сил и последующего «парадокса надлома». В последующих сочинениях ближайших десяти лет композитору ни разу не удается достичь такой концентрации набранного комплекса выразительных средств. Он как будто прячется от возможности повторения — как пройденного страшного жизненного опыта, так и его отражения в двух ключевых сочинениях. Более того, в ряде произведений этого нового десятилетия он едва ли не нарочно стремится использовать технологические приемы, строящиеся по принципу от противного, по отношению к некоторым элементам наработанного прежде комплекса.

Во II части Второго фортепианного концерта (1879) за счет вторжения принципиально непредполагаемого эпизода «посторонних» солирующих струнных инструментов общая смысловая кульминация произведения переносится в его середину. Таким образом, «ядро» кометы оказывается в середине ее «хвоста». В скрипичном концерте (1878) и в Третьей сюите (1885) «ядро» вообще переносится в конец

сочинения. А во II части этой сюиты — «Меланхолическом вальсе», Чайковский демонстративно использует необычный звуковой прием. Он заставляет играть каждый долгий звук от тихого до предельно громкого звучания. Тем самым, как будто пародируется звук фортепиано, у которого в естественном звучании после ударного начала идет постепенное затухание. А здесь такой звук раздается как бы в обратном его воспроизведении. Так находится еще один способ изживания логики движения от ядра «кометы». «Ядром» становится завершение звука. Прием тотально метроритмической организации целостного симфонического произведения опровергается отказом от сонатно-симфонических циклов, для которых как раз и важна целостная конструктивная логика сопоставления метроритмических структур. Вместо них композитор пишет серию необязательных разножанровых, то есть принципиально разнометрических сюит с упрощенной ритмо-сеткой. Драматургию сопоставления образов жизни и смерти вытесняют либо неэмоционально окрашенные жанрово-прикладные этюды, либо музыкальные пародии и даже глумления: таковыми являются звучания Финала Скрипичного концерта, или введение русской гармошки во Второй сюите, или вульгарно-цыганская скрипичная каденция в Финале достаточно драматической Третьей сюиты.

На протяжении 10 лет (с 1878 по 1888 год) эти сочинения при всех их достоинствах никак не могут быть сравнимы с двумя предшествующими кульминационными — оперой «Евгений Онегин» и Четвертой симфонией, в которых Чайковский достиг первой творческой кульминации и вступил в этап творческой зрелости. В них он в определенном смысле подвел итог предшествующей фазе развития. Вместе с тем, он изнемог в коллизиях своей личной жизни и, как следствие, на время исчерпал свои силы и в жанрах оперы и симфонии. При этом, будучи крайне требовательным к себе, он некоторое время никак не мог продолжать работать в этих жанрах и вообще идти по намеченной в них колее. Таковы особенности парадокса «творческого надлома» в жизни Чайковского.

Выход из состояния «надлома» и переход к новому кульминационному периоду шел по пути апробирования новых

моделей и знаменовался в творчестве Чайковского сочинением в 1888 году Пятой симфонии. В ней и в последующих великих произведениях он, с одной стороны, возрождает работу с комплексом достижений первой кульминации, а с другой, — обнаруживает новый модус музыкальной драматургии¹.

В целом, позволю себе предположить, в это новое время Чайковский вступает в звукомир, сопоставимый со стилистическими интенциями символизма. Но это предположение уже выходит за рамки заданной темы.

Нечто подобное обнаруживается в творческой биографии Н. А. Римского-Корсакова. У него «зрелость» достигается в опере «Снегурочка» (1881). К ней он шел через серию оперных и симфонических опытов, в каждом из которых нарабатывался свой характерный музыкально-технологический инвентарий.

В Первой редакции «Псковитянки» (1872) помимо несколько формального преломления хоровой драматургии, заимствованной у Мусоргского, собственно корсаковским является опыт эстетизации набора обрядово-прикладных моделей русской театральности. Во Второй редакции этой оперы (1877) композитором предпринимается попытка усложнения духовно-нравственной проблематики за счет введения дополнительных хоровых эпизодов, связанных с церковным пением.

Одновременно, осваивая в консерватории немецкую теорию музыки, Римский-Корсаков значительно обогащает свою музыкально-выразительную палитру в области гармонии и полифонии. А вот в опере «Майская ночь» (1878) он преломляет эти новации в фантастической образности русалочьего мира, обнаруживая здесь созвучие с немецкой романтической оперной музыкой. При этом неожиданно в несколько демонстративно игровой форме он прибегает к пародийной переключке с музыкой Глинки и Мусоргского.

¹ См. об этом: *Фролов С. В.* «Пиковая дама» Чайковского: Неучтенная феноменология // «Он видит Новгород Великой...»: Материалы VII Междунар. пушкинской конференции «Пушкин и мировая культура». Вел. Новгород, 31 мая – 1 июня 2004 г. СПб.; Вел. Новгород, 2005. С. 255–268.

В работе над симфонической картиной «Сказка» (1879–1880) композитор погружается в мир русской сказочности.

И все это, так или иначе, концентрированно преломляется в 1881 году в опере «Снегурочка», где он опять же в комплексном сопряжении смог применить все свои предыдущие достижения. Здесь обнаруживается повышенно-знаковая музыкальная эстетизация умышленной звукожизни в царстве берендеев.

Вооружившись технологическим комплексом выразительных средств в «Снегурочке», в последующий период Римский-Корсаков неожиданно как будто оказался в растерянности, не находя цели для их применения. Отчасти, выходя из кризиса, Корсаков смог реализовать их в создании новых звуко-миров, но не в опере, а в симфонических картинах. Это — русский Восток в «Шехеразаде» (1888), русская Испания в Испанском каприччио (1887) и образ русского «двоеверия» в Воскресной увертюре («Светлый праздник»; 1888).

Между тем в сфере своих главных творческих интересов, то есть в опере, Римский-Корсаков на протяжении долгих 13 лет переживает кризис. Даже сочинение 1890 году оперы «Млада» не спасает ситуации, так как она никак не может быть причислена к достижениям композитора.

Только к 1894 году, работая над операми «Ночь перед Рождеством», и далее над «Садко», он достигает гармонии технологических признаков своего стиля с целеполаганием в оперном творчестве

В контексте «парадокса надлома» в момент достижения творческой зрелости с достаточной степенью условности могут быть упомянуты еще М. И. Глинка и М. П. Мусоргский. Однако у них «парадокс надлома» в значительной мере был обусловлен включением внешних факторов.

В случае с Глинкой мы можем сказать, что наступление творческой зрелости у него знаменуется сочинением его первой оперы «Жизнь за Царя», завершенной в 1836 году. К ней он шел долгим путем освоения вокального мелоса в русских романсах и в попытках итальянской оперной техники. Одновременно он погружался в немецкую музыкальную контрапунктическую технику и сонатно-

симфоническую драматургию, ориентируясь на выдающиеся образцы творчества Генделя, Моцарта и Бетховена. В результате у него родилось произведение, в котором, по словам Чайковского, он «вдруг одним шагом стал на ряду (да! на ряду) с Моцартом, с Бетховеном и с кем угодно»¹.

Однако, приступая тут же вслед за первой оперой к сочинению второй — к «Руслану и Людмиле», Глинка неожиданно скоро как будто утратил к ней интерес и завершил работу только спустя 6 лет.

Вероятно и в случае с «Жизнью за Царя» сработал эффект итогового произведения. Для нового произведения требовался новый этап технологических наработок. Однако не менее важным оказалась еще и ситуация «культурного одиночества», в которой Глинка оказался после гибели Пушкина и распада той «компании» литераторов, при участии которой шло сочинение его первой оперы. К тому же наступал новый этап в развитии русской литературы, что очень важно, если учесть принципиальный литературоцентризм русской культуры XIX века. Особую роль сыграли здесь и все более сгущающиеся неурядицы некоторых обстоятельств его частной жизни. Поэтому, в момент написания «Руслана» Глинка в каком-то смысле утратил ясность своего существования, а одновременно и своего творческого задания. Так рождалась опера, которая до сих пор остается загадкой для ее постановки, для слушательского восприятия и даже для музыковедческого исследования. В дальнейшем все оперные намерения Глинки оказывались неразрешенными.

У Мусоргского зрелость также знаменуется сочинением итоговой по своей роли к его предшествующему творчеству оперы «Борис Годунов» (1872). Далее он вступает в фазу наработки новых материалов к следующей творческой вершине, к опере «Хованщина». Однако в этот момент обнаруживается его полное творческое одиночество и даже травля со стороны коллег по «Могучей кучке». Наиболее близкий в недавних отношениях с ним Римский-Корсаков, уйдя в консерваторию, неожиданно для себя обнаружива-

¹ Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / Подготовл. к печ. Ип. И. Чайковским. Предисл. С. Чемоданова. Примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Гос. Изд. Муз. сектор, 1923. Т. 12. С. 214.

ет, что преподаваемая там техника композиции не «затхлая неметчина», как это было принято считать у «балакиревцев», а важный и чрезвычайно продуктивный для него творческий инструмент. Ему становится очевидно, что его прежние товарищи по музыкальному кружку оказываются если и не вовсе убогими дилетантами, то, во всяком случае, людьми талантливыми, но плохо обученными. Особенно это касалось музыкальных новаторств Мусоргского. Впоследствии он доказал это после смерти Мусоргского и Бородина тем, как радикально переделывал их оперы. Естественно, что принципиальный антиконсерваторский новатор Мусоргский утратил в Корсакове соратника и даже отказывался о нем говорить — «мертвые бо сраму не имут»¹.

С М. А. Балакиревым Мусоргский, образно говоря, «расплевался» еще в 1867 году, не признав его права на безапелляционную критику. В дальнейшем же он никак не мог принять демонстративного ухода Балакирева из кружковой жизни и погружения в сферы православия. С А. П. Бородиным его отношения и прежде не отличались сколько-нибудь выраженной близостью. А вот в отношениях с Ц. А. Кюи, который прежде нередко сходил с Мусоргским в творческих интересах, произошла крайне неприличная история. Кюи обрушился на успешную постановку «Бориса Годунова» в 1874 году с предательской оскорбительной разгромной критикой, уничтожившей того как композитора². Этот удар и общее равнодушие коллег к его сложным жизненным ситуациям подорвали психику Мусоргского. Как следствие, он все более уходил в алко-

¹ Из письма Мусоргского к Л. И. Шестаковой «в ночь с 28 на 29 февраля 1876 г.» (*Мусоргский М. П.* Письма. 2-е изд. М.: Музыка, 1984. С. 225).

² О том, насколько непристойным был этот поступок Кюи, можно судить хотя бы по тому, что академическое советское музыковедение делало вид, что этого не было. Безобразной статьи Кюи в № 37 «СПб. ведомостей» от 6 февраля 1874 года мы не найдем в уникальном и единственном в свое роде издании: *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / Сост., автор вступит. стат. и примеч. И. А. Гусин. Л.: Гос. муз. издат, 1952. Лишь цитаты из этой статьи можно обнаружить в замечательной справочной монографии: *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Гос. Муз. Изд., 1963. С. 355–360.

гольные забвения и в дальнейшем утрачивал возможность для плодотворного творчества.

Ничего подобного в творческой биографии других русских композиторов, сопоставимых по масштабу своих дарований с упомянутой четверкой, мы не находим.

S. V. Frolov

***Creative maturity — «the paradox of the breakdown»
by russian composers***

The onset of «maturity» in the works of great Russian composers, as a rule, is marked by the creation of a key work or group of works that determine the stylistic community of their work. For some composers, after the creation of such key works, there comes a creative crisis, which we call «the paradox of fracture». This is most noticeable in Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov; somewhat more complicated and with the inclusion of external factors in biographies of Glinka and Mussorgsky.

Keywords: Accumulation of expressive means, life situation, sublimation, maturity, breakdown in the works.

ОБ АВТОРЕ:

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской консерватории. (Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова». 190000 г. Санкт-Петербург, Российская Федерация, ул. Глинки, д. 2); volorf2@yandex.ru

О. И. Федотов

Exegi monumentum
(Мотив поэтической статуи
в лирике Бродского)

Воздвижение гораццианского памятника самому себе — несомненный знак осознания творческой зрелости. Бродский приступил к его сооружению в 22 года, а завершил в 55, за несколько месяцев до кончины. Если у Пушкина скульптурные изображения выступают зловещими заместителями людей как обретшие движение неживые объекты, то у Бродского, наоборот, сам поэт обреченно чувствует, как «мрамор» неотвратимо сужает ему аорту.

Ключевые слова: Бродский, «Я памятник себе воздвиг иной...», образы поэтических статуй, метаморфозы

В X строфе 8 главы «Онегина» Пушкин формулирует, как выразился Владимир Набоков, «не слишком оригинальный совет» «смолоду быть молодым». На самом деле это не совет, а констатация диалектики жизни в пространном лирическом отступлении, посвященном Музе, незаметно перевоплощающейся в Татьяну Ларину. Не меньший интерес для нас представляет продолжение этой фразы:

Блажен, кто смолоду был молод,
Блажен, кто во-время созрел,
Кто постепенно жизни холод
С летами вытерпеть умел...¹

Люди, животные, птицы и вещи в поэтическом мире Бродского свободно рокируются друг с другом во времени и пространстве. Его лирический герой, если речь не идет о ролевой лирике, мало чем отличается от него самого как биографической личности. Вместе с тем он запросто общается и с библейскими персонажами, и с античными поэтами как со своими современниками и близкими единомышленниками, либо, наоборот, с оппонентами, ждет от них одобрения, переписывается, полемизирует с ними или преобразуется в них. Взаимодействует он и с их творе-

¹ Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 4. С. 159.

ниями, так называемыми вечными образами: Одиссеем, Гамлетом, Дон-Кихотом, Фаустом. Столь же непринужденный разговор идет между ним и гумозкой-мухой, перемогающей зиму, парящим в голубом воздушном океане одиноким ястребом, «чернее черного» черным конем, библейским кустом, похожим буквально «на все»: «на тень шатра, на грозный взрыв, на ризу, / на дельты рек, на луч, на колесо... « и т. д.; даже с безнадежно неодушевленными предметами, например, стулом. Особое место среди его собеседников, корреспондентов или зеркальных отражений занимают поэтические образы скульптур, своего рода образные кентавры, сочетающие одновременно живую и неживую натуру, человека и память о нем, осязаемую пластику статуи или бюста с безграничными изобразительно-выразительными возможностями искусства слова.

Художественный феномен данного типа был глубоко и обстоятельно исследован Р. Якобсоном в его знаменитых статьях «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»¹ и «Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице»². В «Сказке о золотом петушке», «Каменном госте» и «Медном всаднике» скульптурные изображения выступают зловещими заместителями живых существ, но не как статические, а как обретшие движение неживые объекты, реально действующие, влияющие на судьбы людей.

В творчестве Иосифа Бродского мотив поэтической статуи также весьма актуален, особенно в сочетании с производным по отношению к нему мотивом памяти. В одном из первых стихотворений, адресованных Анне Ахматовой, прозревая наступление «двадцать первого, золотого» века и констатируя бессмертие поэта, в полной гармонии со своим лирическим героем он упоминает в ряду прочего зияющее отсутствие памятника ей в родной Отчизне:

¹ *Jakobson R. The Statue in Pushkin's Poetic Mythology // Jakobson. Selected Writings, V (On Verse, its Masters and Explorers). The Hague: Paris; New York, 1979. P. 237–280. См. также: Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180.*

² *Якобсон Р. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Alexander Puškin: A Symposium on the 17th Anniversary of his Birth, ed. A Kodjak and K. Taranovsky. New-York, 1976. P. 3–26.*

Вы поднимете прекрасное лицо —
громкий смех, как поминальное слово,
звук неясный на нагревшемся мосту —
на мгновенье взбудоражит пустоту.

Я не видел, не увижу Ваших слез,
не услышу я шуршания колес,
уносящих Вас к заливу, к деревьям,
по отечеству, без памятника Вам.

(А.А. Ахматовой, Июнь 1962) (1, 151)¹

Годом позже в «Большой элегии Джону Донну» Бродский снова отождествляет памятник апостолу Павлу с ним самим, и — метафизически — с поэтом-проповедником, который с 1621 г. до смерти в 1631 г. был настоятелем собора Св. Павла в Лондоне, по сути дела, не различая их². Душа умершего поэта, таким образом, вызывает одновременно к апостолу Павлу, Джону Донну и... их памятникам в соборе: «Не ты ли, Павел? Правда, голос твой / уж слишком огрублен суровой речью. / Не ты ль поник во тьме седой главой / и плачешь там?» — Но тишь летит навстречу» (1, 118).

Стремясь осмыслить траекторию судьбы собственного творчества на самом его старте, в 1962 г., Бродский пишет парадоксальное стихотворение «Я памятник себе воздвиг иной...», по сути своей озорную пародию на пушкинскую интерпретацию 30-й оды Горация «Ad Melpomenen». И как поэт, и как лирический герой, он отождествляет себя даже не с мраморным, а с гипсовым памятником, из которого «в стране большой / на радость детворе <...> / сквозь белые незрячие глаза / струей воды» выбрасывается «в небеса»

¹ Здесь и далее ссылки на произведения Бродского даются по изданию: *Бродский И. Стихотворения и поэмы*: В 2 т. (Новая библиотека поэта). СПб., 2011, — с указанием в скобках тома и страниц. Памятник Ахматовой был-таки поставлен в Москве у дома Ардовых на Ордынке, где Анна Андреевна обычно останавливалась.

² «Там же, в соборе, он и похоронен, и над могилой стоит выразительная статуя поэта-священника, сделанная по рисунку, для которого он позировал в саване незадолго до смерти» (1, 443).

пресловутый фонтан¹. Иными словами, происходит нечто противоположное тому, к чему призывал Козьма Прутков. Реализуется стершаяся метафора языкового фразеологизма: молчать, как в рот воды набрать (или молчать, как рыба). Сдерживаемая долгие годы вынужденного молчания вода, радостной струей устремляется наружу. В этом стихотворении изначально заданы мотивы личностной причастности автора к сотворенному им поэтическому миру и горькой самоиронии в оценке своего места в посмертном грядущем.

Среди скульптурных адресатов в лирике Бродского преобладают исторические персонажи, так или иначе связанные с идеей Империи. Этой теме посвящено несколько циклизующихся стихотворений, образующих четырехчастную лирическую сюиту. В качестве своеобразной увертюры можно рассматривать загадочное стихотворение 1972 г. под многозначительным заголовком «Торс». После него с почти равным временным промежутком (в десятилетие) последовали еще три произведения, в которых адресатами лирического обращения оказываются каменные персонажи имперского достоинства. Это — изваяние шотландской королевы Марии Стюарт в цикле из двадцати сонетов, посвященных ей в 1974 г., затем бюст римского императора Тиберия в одноименном стихотворении 1985 г. и мраморная статуя римского проконсула в персонально поименованном послании «Корнелию Долабелле» (Осень 1995 Hotel Quirinale, Рим). Что их роднит и каковы специфические особенности каждого?

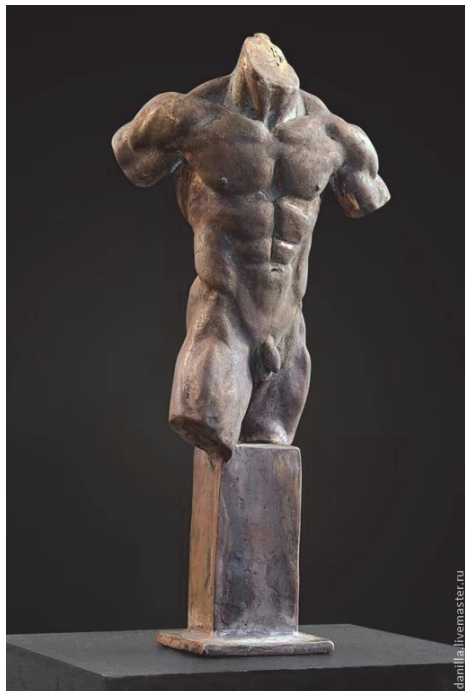
В стихотворении «Торс» хотя и описывается безымянное, обезглавленное тело, обобщенный безымянный «антик», лирический герой, обращаясь к себе самому, вживается в его окаменевшую сущность:

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,
смотри, как проходят века, исчезая за
углом, и как в паху прорастает мох
и на плечи ложится пыль — этот загар эпох.

¹ Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. Минск: Эридан, 1992. Т. 1. С. 18.

Кто-то отколет руку, и голова с плеча
скатится вниз стуча.

И останется торс, безымянная сумма мышц.
Через тысячу лет живущая в нише мышца с
ломанным когтем, не одолев гранит,
выйдя однажды вечером, пискнув просеменит
через дорогу, чтоб не придти в нору
в полночь. Ни поутру. (1, 342–343)



Что это как не вариант памятника самому себе, в продолжение горацианской традиции? Правда, более всего Бродскому претило остаться безымянным, лишиться индивидуальности. Но это только примерка. До настоящего прощания с жизнью далеко. На дворе лишь 1972 год.

В сонетном цикле, посвященном Марии Стюарт, из ансамбля французских королей, застывших в Люксембургском саду, поэт выбирает статую той, которая пленила его воображение еще в 1948 г. в образе героини трофейного

фильма «Дорога на эшафот»: «Красавица, которую я позже / любил сильней, чем Босуэла — ты, / с тобой имела общие черты / (шепчу автоматически: “О, Боже”, / их вспоминая) внешние. Мы тоже / счастливой не составили четы» (1, 349).

К кому же собственно обращается лирический герой упомянутого сонетного цикла? Внешним образом — к памятнику, а на самом деле, разумеется, к воображаемой им шотландской королеве, но не лично к ней, а через нескольких ее, в пастернаковском смысле, «заместительниц»: кроме статуи в Люксембургском саду — к Саре Леандер, вернее, разыгрываемому ею кинообразу, не на шутку впечатлившему 8-летнего мальчишку, рикошетом — к такой же красавице, его роковой возлюбленной, и, наконец, совсем уже косвенно, по аналогии — к другой киноактрисе Кэтрин Хэпберн, выступавшей в той же роли и точно также обнаружившей сходство с бывшей женой Владислава Ходасевича Ниной Берберовой, которой тот посвятил лирическую миниатюру «Нет, не шотландской королевой...» (30 июня 1937, Париж), и с которой Бродский, кстати сказать, подерживал теплые дружеские отношения¹.

Применительно к занимающей нас проблеме особого внимания заслуживает многослойный хронотоп цикла. В начальных семи сонетах автор-повествователь, забредший после ресторана в Люксембургский сад, размышляет о судьбе знаменитой каменной красавицы, риторически обращаясь к ней. Первый же стих VIII-го сонета переносит его в другое время и в другое пространство. «На склоне лет, в стране за океаном / (открытой, как я думаю, при Вас)» (1, 350) он в своем воображении уносится в Шотландию XVI в., моделируя на основе внешнего сходства своей былой возлюбленной и шотландской королевы возможный роман с ней. В IX-м сонете описываются драматические события религиозных распрей между протестантами и католиками, прерываемые идиллическими сценами русской зимы, поездкой в узорчатых санях и примеркой дамасской шали. Выясняется, что все эти пестрые эпизоды — всего лишь сновидения, привидевшиеся «в небольшом по-

¹ См. об этом подробнее: Федотов О. Стихопоэтика Ходасевича. М.: Азбуковник, 2017. С. 31–38.

голливудски замке» (1, 351), естественно, все в той же «стране за океаном». Разумеется, там же и в то же самое время поэт накоротке общается со своей Музой в X-м сонете, остро переживая неумолимое течение времени, неизменное превращение «сегодня во вчера» в предчувствии неизбежного конца земного бытия после того, как «Смерть скрипнув дверью, станет на паркете / в посадском, молью траченом жакете» (1, 351). К новому свету более чем вероятно следует отнести и место творческого вдохновения, побудившее автора написать свои «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»; следуя пушкинским заветам, в XVI-м сонете он задает работу своему «вечному перу», в «Унылую пору» осени (1, 353).

В заключительном XX-м сонете ни время, ни пространство по отношению к событийному плану, а следовательно к художественному миру поэмы, никак не актуализированы. Можно только догадываться, что авторское послесловие написано по завершению работы, то есть «на склоне лет» «в стране за океаном». Если это и хронотоп, то хронотоп творчества, а не произведения.

Общаясь с каменной королевой во всех ее ипостасях, признаваясь ей по-пушкински в VI сонете «Я вас любил...» и проклиная ее — не то вместе, не то вместо — своей неверной возлюбленной, поэт и себя ощущает в некотором роде ... памятником, элементом несостоявшейся «счастливой четы».

Еще одним безответным собеседником поэта стала «отрубленная скульптором при жизни» голова римского императора в стихотворении 1981 г. «Бюст Тиберия».

Рандеву с бюстом происходит в безлюдной музее Palazzo dei Conservatori на Капитолийском холме в Риме. Из всех многочисленных императоров, томящихся в галерее, поэт выбрал именно Тиберия, руководствуясь исключительно личными мотивами, сопоставив свою судьбу с судьбой того, под чьей властью находилась Иудея в то время, когда был распят Христос. Сразу после приветствия автор ошарашивает наше читательское восприятие бесцеремонным утверждением: «Ты тоже был женат на бляди» и в оправдание произнесенного загода многообещающего «тоже» поясняет: «У нас немало общего» (2, 84).



Трудно, конечно, отыскать близкие аналогии между мощной фигурой римского императора и борцом-одиночкой, ленинградским поэтом-диссидентом, лишившимся родины, проведшим остаток жизни в изгнании. Тиберий прославился как искусный военачальник, в то время как Бродский слыл воинствующим пацифистом, саркастически оценивавшим подвиги генералов и королей, за исключением разве лишь одного маршала всенародной Победы Георгия Жукова, хотя и его ратная стратегия виделась ему трагически неоднозначной¹. Если Тиберий проявил себя гибким изворотливым политиком, то Бродский к власти не имел ни малейшего отношения, зато в титулах литературного свойства с Тиберием, тоже имевшим склонность

¹ См.: Федотов О. И. На манер «Снигиря» (о стихотворении «На смерть Жукова») // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов / ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 208–218.

к сочинительству, мог потягаться как Нобелевский лауреат 1987 г., стипендиат Макартура 1981 г., поэт-лауреат США 1991/1992 г., профессор конкорциума «пяти колледжей».

Формулу «У нас немало общего», видимо, все же следует признать явным преувеличением. Кроме предыдущего упоминания о несчастном супружестве римского императора, предвосхитившего («две тыщи лет спустя») поруганную любовь забредшего в безлюдную галерею «заурядного странника», других аргументов для типологического отождествления («тоже») и даже мотивированного сопоставления в тексте стихотворения нет. Тем не менее, оказавшись наедине с символом имперской власти в самом, что называется, ее сердце, в Риме, но в изменившемся временном потоке, «две тыщи лет / спустя», поэт находит повод предаться нетривиальным рассуждениям о ее природе, личности одного из самых ярких ее носителей и, в конечном счете, о бессмысленности всех усилий для ее достижения, удержания и увековечивания.

В финале этого длинного стихотворения речь заходит и о творчестве, и о его не столь уж долговечных результатах: «И я / чеканил профиль свой посредством лампы. / Вручную. Что до сказанного мной, / мной сказанное никому не нужно — / и не впоследствии, но уже сейчас. / Не есть ли это тоже ускоренье / истории? успешная, увы, / попытка следствия опередить причину?» (2, 85).

Последний свой памятник, памятник при жизни, памятник как финальный аккорд, как аттестат зрелости поэт, подобно Пушкину, пишет за считанные месяцы до смерти. Как и в предыдущих случаях, это памятник, если можно так выразиться, гибридный, совмещающий античную статую с живым, но уже завершающим свой жизненный цикл лирическим героем. Снова выбор совместителя пал на античное изваяние, на этот раз римского проконсула Корнелия Долабеллы, одного из трех, оставивших свое родовое имя в истории.

Стихотворение начинается исключительно интимным приветствием «Добрый вечер», обращенным к каменному собеседнику, в сопровождении весьма бытового сравнения его мраморной туники с полотенцем на плечах человека,



только что принявшего душ, и насмешливым отождествлением этого полотенца с тем, «чем обернулась слава» (2, 224). Вместо крылатой максимы, приписываемой Людовику XV либо его фаворитке маркизе де Помпадур: «После нас хоть потоп!», декларируется каламбурная несуразица «после нас — ни законов, ни мелких луж», благодаря, как отметил Лев Лосев, созвучию «le deluge», по-французски «потоп» (2, 494). Далее выясняется, что и лирической герой «сам из камня», не имеет права на жизнь, то есть, несмотря на промежуток в «две тыщи лет», в гостинице встретились два окаменевших человека, между которыми «масса общего». Тот, кто старше, естественным путем превратился в статую, тот, кто моложе, в нее превращается, ибо подвержен артриту, буквальным образом, известкованию (кальцинозу) суставов и кровеносных сосудов, от капиллярных до аорты. Поэтому они оба синхронно переживают «потустороннее чувство локтя», может быть даже не столько из-за невозможности бильярдного удара дуплетом, как думал Лосев, сколько из-за того, что и тот и другой, властитель и поэт, взаимодействуют больными локтями, этим же самым дуплетом. Ни тот, ни другой, оказавшись обитателями одной и той же гостиницы, не в силах «извлечь / одушевлен-

ную вещь из недр каменоломни» (2, 224), всеобъемлющего символа земного бытия.

Таким образом, на протяжении всей своей творческой жизни Бродский последовательно воздвигал себе вербальный гораццианский памятник. Ощувив творческую зрелость уже 22-летним молодым человеком, он воспринимал ее гулкое эхо вплоть до предсмертного 55-летия. Каждый раз, преодолевая неумолимое течение времени, ему приходилось сбивать «из букв когорту» очередного стихотворения, чтобы вклиниться ею «в каре веков», и обреченно чувствовать при этом, как «мрамор» неотвратимо «сужает ему аорту».

O. I. Fedotov

Exegi monumentum (Motif of a poetic statue in Brodsky's lyrics)

The erection of a horatian monument to himself is an undoubted sign of awareness of creative maturity. Brodsky began its construction in 22 years, and completed in 55, a few months before his death. If Pushkin's sculptural images act as sinister substitutes for people as inanimate objects that have found movement, then Brodsky, on the contrary, the poet himself feels doomed, as «marble» inevitably narrows his aorta.

Keywords: Brodsky, «I erected a monument to myself another...», images of poetic statues, metamorphosis

ОБ АВТОРЕ:

ФЕДОТОВ Олег Иванович — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской классической литературы МПГУ, E-mail: o_fedotov@list.ru

А. Ю. Сорочан

Изгой и наблюдатель

В статье рассматриваются специфические особенности возрастных градаций, характерные для литературы ужасов. На примере текстов Г. Ф. Лавкрафта и И. Лесева автор показывает, как обретение зрелости вынуждает героя занять позицию «изгоя» или «наблюдателя» и как эти точки зрения определяют жанровую структуру.

Ключевые слова: литература ужасов, фантастика, Лавкрафт, антропология, зрелость, свое и чужое.

Антропологические аспекты фантастики и хоррора неоднократно привлекали внимание исследователей — но чаще всего эта тема рассматривалась на материале сравнительно новых текстов и в поле зрения попадали проблемы трансгуманизма и идентичности¹. Данная статья скорее посвящена «протоантропологии», формированию жанрового канона возрастных градаций; поэтому вполне логично обращение к материалу, ставшему уже классическим.

Интересно проследить, как оппозиция чужое/свое функционирует в возрастном измерении в жанровых текстах. Ведь кроме специфически антропологических концепций, важную роль в инсценировке иной реальности играют представления культурологического характера, предлагающие в качестве альтернативы действующей культуре варианты пограничного, забытого, чужого. Чужое — это зачастую оборотная сторона культуры, то, что отвергнуто, оболгано, запрещено, но желанно. Кажется, только литературная фантастика сохраняет интерес к «чужому» в разных значениях, «возвращает в пространство культуры то, что когда-то было культурой отвергнуто. Оппозиция чужое/свое определяет отношения культуры к тому, что с ее точки зрения культурой не является. От этой оппозиции зависит решение, какой компонент знания будет интегрирован в культуру, а какой исключен. «Чужое» угрожает

¹ Наприм., *Kearney R. Strangers, gods and monsters: Interpreting the otherness. London: Routledge, 2003; Madness in Anglophone Caribbean Literature. Palgrave Macmillan, 2018.*

“своему”, но в то же время, моделируя иную реальность, оно предлагает заманчивую альтернативу известному»¹.

В случае с литературой ужасов представления о «чужом» и «своем» более фрагментарны; Р. Лахманн, фиксируя это различие, обращается к противопоставлению «искусства забвения» и «искусства припоминания»: «...фантастика выступает в роли *ars oblivionalis* — искусства забвения, становится контра-памятью культуры, записывая и запоминающая образы (*imagines*) доселе невиданного и непредставимого»².

Основной парадокс речевой репрезентации фантастического — ее не-фактичность. Фантастика отказывается от мимесиса и «стандартной фикциональности»; в литературе ужасов эта «не-фактичность» еще очевиднее.

Известно, что исследователи, обращаясь к воспроизведению ирреального в фантастическом тексте, оперируют понятиями «субъективной» и «объективной» фантастичности. Первая основана на обмане чувств, вторая — квазиреальна. Но подобная трактовка неприменима к хоррору; независимость от человеческого разума и его заблуждений является фундаментальной предпосылкой ужасного. Даже обман чувств становится квазиреальным, и нужно искать иные основы для классификации модальностей повествования.

Противопоставление «хоррора» (иррационального и необъяснимого) и «саспенса» (имеющего рациональное объяснение) аналогично антитезе в ранней фантастике «гротесков» и «арабесок»; эта параллель впервые отмечена в работе Г. Р. Бриттнахер³. Безумие, экстаз, сомнамбулизм и греза — вот все состояния фантастических героев, которые приобщаются к тайне. Как видим, перечень невелик, и специфика точки зрения повествователя в данном случае очевидна.

¹ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 7.

² Там же. С. 9.

³ Brittnacher H. R. Vom Zauber des Schreckens. Phantastik und Fantasy in der 70-er und 80-er Jahren / W. Delabar, E. Schütz (Hg). Darmstadt, 1997. S. 13–37.

В готической литературе проблема точки зрения снимается за счет временной дистанции¹; по мере углубления представлений о времени эта дистанция трансформируется и теперь осознается уже на частном уровне.

По теории Л. Густафсона, «принципиальная непрозрачность мира» в фантастике связана с реакционной нравственной позицией. Мир предстает как манипулируемый и недоступный, чуждый, холодный и управляемый силами, человеку неизвестными. «Фантастическое пространство несет в себе угрозу, внутреннее беспокойство, предчувствие и в то же время обладает особой притягательностью»². Поэтическая конструкция противостоит «чудовищной фальсификации мира»; примеры этого легко обнаружить в текстах Э. А. По.

И здесь мы вплотную подходим к проблеме взросления и ситуации перехода.

В литературе рубежа XIX–XX веков она сводится к психосексуальной проблематике: ужас порожден осознанием закономерностей мироздания. В качестве примера можно привести «Повесть о белом порошке» А. Мейчена, в которой взрослеющий герой, открывая для себя взрослую жизнь, превращается в лужу отвратительной слизи. Помимо параллелей с рассказом Э. А. По «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром» следует отметить и явную отсылку к мастурбационным комплексам викторианской эпохи³. Повесть вошла в состав более амбициозного романа Мейчена «Три самозванца», в котором «молодой человек в очках» оказывается неожиданно повзрослевшим носителем ужасных тайн, а заканчивается ритуалом взросления человеческим жертвоприношением и каннибализмом. В этом ряду нужно рассматривать менее эксцентричный, но все же радикальный текст — «Портрет Дориана Грея» О. Уальда, в котором стремление сохранить юность связано с сексуальной перверсией. Есть, пожалуй, и исключения — когда

¹ См.: Вацуро В. Э. Готический роман в России. М.: НЛО, 2002. С. 55 и далее.

² Лахманн Р. Дискурсы фантастического. С. 39.

³ См., впрочем, иную трактовку: Стефанов Ю. Алхимическая тинктура Артура Мейчена // Мейчен А. Сад Аваллона. М.: Энигма, 2005. С. 27–28.

зрелость вызывает ужас по финансовым причинам; достаточно вспомнить начало очень популярного в 1910-х годах романа Э. Джемсона «Дом 19»: главный герой, неожиданно обретая финансовую независимость, покупает тихий и уютный дом — и немедленно становится участником ритуала, смысл которого — призвать бога Пана, уничтожающего все возрастные границы¹.

В текстах Г. Ф. Лавкрафта, во многом определяющих канон литературы ужасов XX века, ситуация меняется — общеизвестное равнодушие писателя к эротической и экономической составляющим бытия² изменило самый характер его фантазмов.

Рассмотрим два примера.

В самом, вероятно, известном рассказе Лавкрафта «Изгой» обретение зрелости становится моментом осознания собственной чудовищности. Автор считал этот текст «юношеским» и «наивным»: «чересчур многословно механическим в напряженном воздействии и почти комическим в напыщенной помпезности языка... Он представляет собой верх моего буквального, хотя и бессознательного подражания По»³. Рассказ действительно выдержан в духе По и примеры прямого подражания кумиру весьма многочисленны. Так, первые абзацы «Изгоя» — практически дословное переложение начала «Береники» По. Детство героя проходит в полном одиночестве: «Мне не известно, где я родился, кроме того, что замок был бесконечно древним и бесконечно ужасным, со множеством темных галерей и высокими потолками, где перед глазами представляли лишь паутины да тени»⁴. Замок окружен густым лесом и полон летучих мышей, крыс, заплесневелых книг и рассыпающихся скелетов.

¹ См. подробнее: Сорочан А. Ю. Великий Пан и другие боги: Ужас и Восторг в литературе конца XIX – начала XX века // Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве. Тверь; СПб., 2015. С. 143–154.

² См.: *Спрэг Де Камп* Л. Лавкрафт. СПб.: Амфора, 2008. С. 197–200.

³ Там же. С. 192.

⁴ Пер. Д. В. Попова.

Потом герой поднимается на единственную высокую черную башню замка, чтобы осмотреться, но с удивлением обнаруживает, что вместо высшей точки обзора всего лишь достиг поверхности земли. Герой выходит наружу, бродит по сельской местности, находит другой замок. Внутри веселятся люди в ярких одеждах, которые, завидев гостя, с криками разбегаются. Он движется к дверному проему, в котором, кажется, стоит омерзительное чудовище, «прогнивший, сочащийся призрак больного откровения». Когда же герой дотрагивается до твари, то выясняет, что это его отражение в зеркале; он и есть упырь.

Первоисточники рассказа очевидны и отмечены Де Кампом. Один — это «Маска Красной Смерти» По. Другой — «Дневник одинокого человека» Натаниела Готорна. В этом произведении «Готорн упомянул идею рассказа, в котором он прогуливался по Нью-Йорку. К его изумлению, при его виде люди с криками разбежались, пока он не посмотрелся в зеркало и не обнаружил, что “я прогуливался по Бродвею в своем саване!”»¹

Нетрудно заметить, что название «Изгой» знаменательно. Лавкрафт, по его же признанию, сделал себя изгоем. Но осознание своего положение связано с обретением зрелости и пониманием собственной роли — отшельника, пророка, провидца, чудака. Юность заканчивается — и герой может наслаждаться жизнью лишь в том случае, если может отказаться от обычных мирских удовольствий, не сожалея о них. Лавкрафт вел аскетичное, размеренное существование, но подлинного спокойствия и «отказа от желаний» так и не добился. Став взрослым, он мечтал о роли джентльмена-землевладельца, но осознавал, что мечте так и суждено остаться мечтой. Взрослое существование — неизбежное разрушение иллюзий, которое порождает ужас вчерашнего ребенка.

Нечто подобное мы можем увидеть и в рассказе «Артур Джермин» (герой, став взрослым, раскрывает тайну своего рождения) и в цикле о Рэндольфе Картере, который стремится в Мир Снов, оказывающийся недостижимым городом детства.

¹ *Спрэг Де Камп* Л. Лавкрафт. С. 192.

Но мы обратимся ко второй интересной характеристике «позиции зрелости» — повести «Зов Ктулху». Начинается эта история со смерти деда; теперь герой осознает себя старшим в роде и приближается к тайне. Но тайна не зависит от него, он собирает материалы, но остается наблюдателем, безучастным и неспособным повлиять на развитие событий. В этом «репортерском» отношении к фантазмам скрыта причина сильного воздействия самых «скупых» с точки зрения выразительных средств текстов литературы ужасов — как самого Лавкрафта («Цвет из космоса», «Тень безвременья» и т. д.), так и его ближайших последователей — Фрэнка Белнапа Лонга, Уильяма Слоуна и других.

Лавкрафт в прологе к повести пытается охарактеризовать особенности этого воздействия: «Самой милосердной вещью в мире, я полагаю, является неспособность человеческого разума соотносить между собой все его содержимое. Мы живем на безмятежном островке неведения посреди черных морей бесконечности, и нам не было предназначено отправиться в далекое плавание. Науки, каждая из которых простирается в своем собственном направлении, до настоящего времени причинили нам немного вреда, но однажды знание, объединенное из разрозненных частей в одно целое, раскроет такие кошмарные перспективы реальности и наше ужасающее положение в ней, что мы либо сойдем с ума от этого откровения, либо укроемся от смертельного света в покое и безопасности нового средневековья»¹.

Двоюродный дед со старым добрым род-айлендским именем внезапно умирает в девяносто два года после «столкновения с негром, похожим на моряка», на улице Провиденса. Став наследником и душеприказчиком Энджелла, рассказчик просматривает его личные вещи. Среди них — пластина из обожженной глины размером с маленькую книгу с непонятным текстом и изображением гротескной фигуры. Хотя эта фигура и кажется человекоподобной, но она наделена чешуйчатым телом, длинными когтями, крыльями и головой, с лица которой свисают щупальца, как у осьминога. В дальнейшем мы узнаем, что существо, увиденное во сне, запечатлел молодой художник Уилкоккс, подаривший статуэтку профессору и рассказавший о своих видениях. Уилкоккс, сохранивший «детский», «наивный»

¹ Пер. Д. В. Попова.

взгляд на мир увидел «огромные циклопические города из титанических блоков и взметнувшиеся к небесам монолиты, покрытые сочащейся зеленой тиной». Во сне Уилкоккс услышал и голос, произносящий известное заклинание «Ктулху фхтагн».

Далее рассказчик продолжает свое расследование и, в конце концов, добирается до Норвегии. В воспоминаниях моряка Йохансена он находит описание огромного студенистого существа, Ктулху. Рассказчик уверен, что профессор и моряк умерли, потому что «знали слишком много», и опасается разделить их судьбу.

Этот текст содержит другую трактовку зрелости; и в итоге читателям Лавкрафта остается специфический выбор точки зрения — между изгоем и наблюдателем, тем, кто видит в зрелости трагедию отчуждения, и тем, кто стоически воспринимает «отдельный» окружающий мир.

Но в позднейшей традиции эти точки зрения объединяются, и авторы хоррора зачастую эксплуатируют тему обретения зрелости, пользуясь сочетанием этих пропозиций.

Весьма интересны наблюдения Стивена Кинга, сделанные в связи с книгой Джея Энсона «Ужас Эмитивилля» и ее экранизацией¹. История о владельце дома, который убил свою семью, подчинившись «голосам призраков», сфабрикована Энсоном, но выдается за реальную. Впрочем, Кинга интересует не столько подлинность событий, сколько психологическая подоплека жанра «мокьюментари» (псевдо-документалистики). Взросление — это, прежде всего, экономическая независимость; недостаток денег — неизбежное сохранение статуса изгоя. Герои книги покупают очень дешевый дом (на дорогой у них не хватает денег), ведут «взрослую» борьбу за выживание (от зарплаты до зарплаты) — и терпят поражение. Конфликт «зрелости» и «детскости» ведет к трагическому финалу.

У самого Кинга ребенок-изгой и взрослый-наблюдатель обычно становятся ключевыми протагонистами, определяя единство текста. Но однажды писатель существенно изменяет парадигму: в «Сиянии» Дэнни Торранс наблюдает за происходящим (и происходившим) в отеле, а его отец оказывается изгоем, лишенным статуса (неудачливый писатель становится сторожем) и представления о «норме»

¹ Кинг С. Танец смерти. М.: ООО «Издательство АСТ», 2001. С. 140–143.

(нельзя сказать, когда именно заботливый отец превращается в безумного убийцу).

Идеальный, кажется, пример работы с категорией зрелости находим в романе Игоря Лесева «23» (2008). Единственный пока роман русскоязычного украинского журналиста был издан большим тиражом, но вызвал довольно много отрицательных откликов — и это связано не только со специфическими политическими воззрениями автора, но и с особой структурой внешне простого и динамичного «бестселлера».

Обретение зрелости героем в книге Лесева — осознание своего изгойства (национального, экономического, социального). Но при этом все действия совершаются помимо героя, он остается наблюдателем, марионеткой для сил добра и зла (при этом чисто сюжетно ему приходится непрерывно пребывать в движении). Все ритуалы, описываемые в романе, требуют лишения воли, утраты себя. Лесев связывает сюжеты зомби-хоррора с реальностью постсоветской Украины и с фобиями молодых людей, родившихся еще в Советском союзе и столкнувшихся с испытаниями «нового времени».

В сюжете объединяются: ожившие мертвецы, преследование, многочисленные цитаты из «Идентификации Борна» Роберта Ладлема, обилие неприятных подробностей — если оценивать книгу как «хоррор», перед нами несомненный успех. Эффект ужасного постепенно усиливается; в обрядах есть элементы фольклора, несомненно знакомство автора с языческими практиками (о распространении этих практик в начале XXI века на Украине неоднократно писали¹). Но самый интересный эффект связан с новой магией. Графоманская поэзия представлена как единственно возможная форма вторжения «темных» магических практик в мир. В этом блестящем романе есть еще и фольклорная составляющая — «наивная поэзия» становится и частью магического ритуала (с точки зрения детей), и объектом изучения и присвоения (для взрослых).

Первый же текст поражает бросающимся в глаза несовершенством — пока главный герой не начинает понимать его скрытый смысл: «Осталось времени неделя / и два сча-

¹ См., наприм.: *Шнирельман В.* Назад к язычеству? // Неоязычество на просторах Евразии. М.: Библейско-богословский институт, 2001. С. 130 и далее.

стливых дня. / Скиталец будет наказуем / И ты совсем одна»¹. Потом количество текстов умножается вплоть до сочинения, в котором описание одного из ключевых обрядов соседствует с магией числа 23 и кратким пересказом эпизода, о котором еще не ведает герой.

Самые же блестящие образцы «наивного творчества» включены в главу, в которой герой посещает архив районной газеты «Трибуна труда» и читает сочинения одной пионерки, которая совсем даже и не пионерка... «Самосвал летит на стройку, / А малыш спешит в детсад. / Будет новым комсомольцем, / Если будет успевать! / Не печалься, мама, папа, / Стройки дальние нас ждут. / Гулу, гулу удалые, / Как же радостно мне тут!»² Понятно, что упоминание о «гулах», оживших мертвецах, в правильном пионерском стихотворении обеспечивает идеальное пересечение двух сюжетных линий — за внешне комичной формой скрывается переплетение культурных кодов; низовая «квази-культура» XX столетия смыкается с «темной» изнанкой «квази-фольклорных» представлений.

В финале точки зрения детей и взрослых сходятся — взгляды направлены на один столб, к которому приклеен листок со стихотворением. Потрясающий оптический эффект требует разгадки — взрослые (наблюдатели) видят в абсурдном тексте одно, дети (изгой) — другое. Но уже нет протагониста, способного объединить точки зрения. И в финале ставится не точка, а многоточие...

Если бы кто-то из них оглянулся, то заметил бы, что за ними все это время наблюдала весьма странная особа — женщина лет тридцати пяти в черных очках и ярко-красном летнем платье, чудовищно диссонирующим с началом апреля. Дождавшись, когда трое окончательно скрылись в подземном переходе, женщина в красном платье подошла к ближайшему столбу и что-то на него наклеила, а затем быстрым шагом направилась к подземному переходу. <...> Через час на перроне все стало как обычно. <...> Приезжали и уезжали поезда, мимо сновали сотни людей.

— Мама, мама, смотри! Здесь стихотворение! Смотри, стихотворение! — симпатичный малыш лет семи тянул маму за руку к столбу, на котором висел клетчатый листок с красиво выведенными строками стихотворения.

— Игорь, пойдем, — мама потянула малыша к переходу, но мальчик упирался.

¹ Лесев И. 23. М.: Ад Маргинем Пресс, 2008. С. 151.

² Там же. С. 238.

— Мама, ну давай прочитаем, ну пожалуйста!

— Не выдумывай, мы опаздываем.

— Ну мамулечка, ну по-жа-луй-ста!

— О боже, даю тебе тридцать секунд. И они подошли к столбу.

Четыре маленьких ребенка, / По два чудесных лепестка. / На ситец все ложится четко, / Кругом тоска и поезда. / Одна малышка оступилась. / Из любопытства трех мужчин / В больнице двойня не родилась. / И мальчик с мамой очень мил¹.

В этом пересечении «зрелого» и «незрелого» восприятия — залог успеха многих произведений «литературы ужасов», от С. Кинга до Д. Кренина.

Взрослый боится стать изгоем — но столь же опасна и уязвима (а для ребенка даже более опасна) позиция наблюдателя. Но есть и варианты спасения — смех, пародия, мистификация. Однако они доступнее не зрелости, а старости, которой будет посвящена уже следующая наша конференция.

A. Y. Sorochan

The outcast and the observer

The article deals with the specific features of age gradations, characteristic for horror literature. By the example of H.P. Lovecraft's and I. Lesev's texts the author shows how the maturation forces the hero to take the position of «outcast» or «observer» and how these points of view determine the genre structure.

Keywords: horror literature, science fiction, Lovecraft, anthropology, maturity, self and other

ОБ АВТОРЕ

СОРОЧАН Александр Юрьевич — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета; bvelvet@yandex.ru

¹ Там же. С. 515.

Зрелый человек в поэзии андеграунда

В статье говорится о зрелом человеке культурного подполья 1960–1980 гг. Тему зрелости «вторая культура» разрабатывала в двух сферах. Во-первых, в поэзии мысли. Кантовская идея взрослости находит свое воплощение в творчестве Величанского и Сатуновского. Во-вторых, в поэзии чувства. Философ Александр Филоненко связывает феномен взрослости с одним из проявлений чувственного мира, с нежностью. Тема нежности звучит в произведениях Шварц, Охупкина, Филиппова, Окуджавы и многих других авторов.

Ключевые слова: андеграунд, зрелость, Кант, Филоненко, поэзия мысли, поэзия чувства, нежность.

Тема «Зрелость как сюжет» ставит нас перед вопросом: «Каковы критерии зрелости?» Можно привести ответ Иммануила Канта, который в статье «Что такое просвещение» говорит: у человек, вставшего на свои ноги, должна быть отвага мыслить, то есть мужество публично пользоваться своим собственным умом. Кант разделяет публичное и частное пользование разумом: «Под публичным же применением собственного разума я понимаю такое, которое осуществляется кем-то *как ученым* перед всей *читающей* публикой. Частным применением разума я называю такое, которое осуществляется человеком на доверенном ему *гражданском* посту или службе». Философ приводит такой пример: «Гражданин не может отказываться от уплаты установленных налогов; если он обязан уплачивать их, то он даже может быть наказан за злонамеренное порицание налогообложения как за клевету (которая могла бы вызвать общее сопротивление), но этот же человек, несмотря на это, не противоречит долгу гражданина, если он в качестве ученого публично высказывает свои мысли по поводу несовершенств или даже несправедливости налогообложения». Публично значит открыто, без боязни, что тебя закидают яблоками. И еще это значит, что твоя мысль может быть также публично оспорена. Канту важна не просто самостоятельная мысль, а мысль-разговор. Социальная

мысль, в которой мое «я» оказывается всего лишь голосом. Этот голос звучит наравне с другими голосами. И нет такой инстанции, где бы сказали: «Хорошо, вы тут поговорили, но на самом деле всё обстоит иначе»¹.

В художественной литературе, однако, довольно часто такая инстанция присутствует в лице автора. Хрестоматийный пример — Лев Толстой, смотрящий на своих героев с высоты птичьего полета. Он абсолютно все о них знает: правильно ли они думают, хорошо ли поступают. В известной мере герои Толстого играют роль вещей, о чем острожно говорит Михаил Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского»².

Надо еще спросить: откуда взялось подобное представление о человеке в русской литературе? Ведь не только яснополянский старец, но и многие писатели любили превращать своих героев в вещи, которые удобно разместить на шкале времени. Порой создается впечатление, что само время нужно автору только для того, чтобы наполнить пространство разными предметами и персонажами.

Вот и поэты андеграунда отчасти восприняли толстовские упражнения с человеком-вещью, взяв, однако, в скобки его психологизм и нравоучительность. Оставили одну кинематографичность, то есть движущиеся изображения. В творчестве некоторых авторов, развивающих постфутуро-обэриутскую линию русской литературы, человек-вещь предельно упрощен. Он становится функцией, гайкой в социальном механизме. И именно такой человек являет собой образ зрелости.

Важный пример — житель барака у Игоря Холина: сильный, здоровый, послушный. Партийным функционерам легко им управлять: «Иванов — круши / Иванов — пляши / Иванов — стой / Иванов — строй»³. Иванов «строит», и его жизнь, между тем, проходит, как очередь в гардероб.

¹ Кант И. Что такое Просвещение? // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. М.; 1966. Т. 6. С. 27–35.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1979. С. 179.

³ Холин И. Избранное: Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 202.

Обращаясь к проблеме зрелости, мы сказали о публичной мысли как о конституирующем факте взрослости. Такие высказывания можно встретить, скажем, у Александра Величанского. В стихотворении «Нет, не стать мне конформистом» он обозначает свое негативное отношение к идеологии: «Мне не петь в народном хоре / лихо, разудало: / “Во Содоме, во Гоморре / девица гуляла...»¹

В тексте «Когда убили одного» поэт исследует реакцию человека на насильственную смерть. «Когда убили одного, все спрашивали: «кто? кого? / когда? с какою целью? / солдат ли? офицер ли?». После убийства десяти лиц «все вслух позорили убийц, / запомнив благосклонно / убитых поименно». Когда дело дошло до сотни, «никто не спрашивал имен — / ни жертв, ни убивавших, / а только — наших? ваших?». Когда же речь зашла о больших величинах, сознание просто отключилось: «Когда убили миллион, / все погрузились в смертный сон, / испытывая скуку, / поскольку сон был в руку». Такой вот вход в зону молчания².

В миниатюре «Мы мстим и мстим и мстим кому-невесть»³ поэт прибегает к пафосной риторике, говоря: «Но если справедливость только месть, / и если в зверстве добродетель есть — / будь они прокляты — добро и справедливость». Из этих слов видно, что автор отвергает мораль, завязанную на отношениях мести.

Немало публичных высказываний встречается у Я. Сатуновского: «Знаю, что люди — звери, / только не знаю, все ли. / Может быть, эти — не звери? / Может быть, дети — не звери? / Знаю, не знаю, / верю, не верю»⁴. Жесткость эпохи увязывается с проблемой человечности. Сама человечность оказывается под вопросом.

А это двустигшие о свободе: «Летите, голуби, летите, / глушите, сволочи...»⁵

¹ Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. М. Полифакт, 1997. С. 523.

² Там же.

³ *Величанский А.* Удел. Стихи. М.: Прометей, 1989. С. 34.

⁴ *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 266.

⁵ Там же. С. 313.

Может быть и еще короче: «...комендант наук...»¹

Напомню, на всякий случай, что публичная мысль такого рода существовала на московско-питерских кухнях. И дальше не шла.

У многих поэтов публичную мысль заменяет жест, в котором говорит не столько разум, сколько чувство. Но оно не снимает вопрос зрелости.

Современный философ Александр Филоненко связывает феномен взрослости с одним из проявлений чувственного мира, с нежностью. И вспоминает при этом слова апостола Павла: «Будьте братолюбивы друг к другу с нежностью» (Рим. 12:10). Зрелый человек нежен. Это не значит, что он мягкий, бесформенный, неопределенный. Просто он, как бы это точнее сказать, «братский», то есть — открытый людям.

Нежность, согласно Филоненко, проявляется тогда, когда я вижу другого как что-то ценное. Не устрашающее и не то, что можно схватить. Мы испытываем радость по поводу тайны другого, той жемчужины, которая спрятана в нем. Другой становится своим. И эта встреча — призыв открыть себя самого: кто есть я на самом деле.

Этих предварительных слов достаточно, чтобы перейти к текстам.

Вот Елена Шварц. Ее стихотворение, посвященное Юрию Кублановскому. Она приехала с ним на Валаам, вместе они забрались на заброшенную колокольню. И у поэтессы возникает желание остаться здесь навсегда: «И если нам отсюда вниз / Сойти не суждено. / Мы братний хлеб привыкнем есть. / Пить сестрино вино»².

В стихотворении «Валаам» (1982), а именно из него взята цитата, человек стоит между небом и землей, «там, где и должно бы свой век / Поэту и провесть». Здесь Шварц видит бескрайнее небо. Слышит «пение калек и ангельскую весть». И — в каком-то смысле — причащается: появление

¹ Там же. С. 349.

² Шварц Е. Из новой книги стихов «Корабль» // У голубой лагуны. Антология новейшей русской поэзии. Том 2Б. Режим доступа: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom2b/shvarts.htm> (дата обращения: 20.03.2019).

хлеба и вина отнюдь не случайно. Как не случайны, если мы обратимся к религиозной практике, звучащие на литургии слова: «Христос посреди нас». К другому можно прикоснуться через таинство.

Это прикосновение одновременно что-то открывает и прячет: тайну двух. Кублановский, вспоминая эти стихи, говорит: «Отношения у нас действительно братские... Жаль, что не по здоровью уже мне с ней чаще встречаться, а потом сутки хворать от никотина и алкоголя. (Да и в Питере бываю я теперь изредка, а когда-то ездил к ней, из-за нее, чуть не 2 раза в месяц)»¹.

Вот Олег Охалкин. Одно время он работал под куполом Смоленского собора — возводил леса. Сюда порой заглядывал Иосиф Бродский, к которому поэт торжественно обращается: «Тебе небесный брат, оратор вольный, / Тебе мой мирт и лавр с тех пор как Смольный / Собор нас посвятил друг другу. Ты / Забыть не должен гордой высоты, / Где мы с тобой пред городом и Богом / Стоим и по сей день двойным итогом / Шестидесятых века. Наш союз / Превыше нас и наших дружных муз»².

Высокопарность одического стиля не может скрыть трогательного отношения Охалкина к собеседнику. Примечательно, что они оказываются в похожем пространстве, что и Шварц с Кублановским. В их образе встречи присутствуют уже не вкусовые, а тактильные мотивы. Они стоят на высоте, близко друг к другу, возможно, взявшись за руки, хотя в тексте об этом не говорится.

Согласно Филоненко, раскрытая ладонь — важный признак нежности. В поэзии мы встречаем немало рук, говорящих нам о чувствах людей. «Возьмемся за руки друзья, чтоб не пропасть поодиночке», — призывает Б. Окуджава. Руки тянутся одна к другой. Они способны и на другие дружественные жесты — прижать к груди, обнять, защи-

¹ Кублановский Ю. Записи о Елене Шварц // День и ночь. 2011. № 1.

² Охалкин О. Иосифу Бродскому // У голубой лагуны. Антология новейшей русской поэзии. Том 4Б. Режим доступа: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom4b/okhapkin1.htm#dar> (дата обращения: 20.03.2019).

тить. «Может, будь понадежнее рук твоих кольцо — / покороче б, наверно, дорога мне легла», — поет Окуджава в шлягере «По смоленской дороге»¹.

Но можно обойтись и без тактильности. Так, у Василия Филиппова нежность присутствует в простых упоминаниях тех людей, с которыми он идет одной дорогой жизни. «Просветляется разум под стихами Елены Шварц...».

«Так вы срослись в одну плоть, / Ты и Елена Шварц. / Ног шесть, / А голова одна», — строки по поводу смерти собаки Яши².

А вот как упоминается в стихах Ася Львовна Майзель, в трудных жизненных обстоятельствах поддерживавшая поэта, его ангел-хранитель:

«Трогал Аси Львовны скелет». Худая, значит, она. «Проводил Асю Львовну на автобус. / Сказано было много». Трогательный разговор.

«Ася Львовна рассказывала мне сказки / О поэтах, которых никогда не напечатают / Ни на Западе, ни у нас»³. Это к вопросу о признании.

Тема нежности ярко звучит в смежной с поэзией «второй культуры» области — в бардовской песне. Об Окуджаве мы уже упоминали. Его нежность связана с эстетизмом. С красивым жестом: «В темно-красном своем будет петь для меня моя дали, / В черно-белом своем преклоню перед нею главу, / И заслушаюсь я и умру от любви и печали. / А иначе зачем на земле этой вечной живу?»

У Юрия Визбора нежность немного приторная: «Милая моя, / Солнышко лесное, / Где, в каких краях / Встре-

¹ Окуджава Б. Стихотворения. М.: Профиздат, 2014. Режим доступа: https://www.e-reading.club/chapter.php/75989/51/Okudzhava_-_Stihotvoreniya.html (дата обращения: 20.03.2019).

² Филиппов В. Избранные стихотворения 1984–1990. М.: Новое литературное обозрение, 2002. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/texts/filippov1-3.html> (дата обращения: 10.04.2019).

³ Там же.

тишься со мною»¹. Наиболее выдержанная, как хорошее вино, она в произведениях Александра Городницкого. Например, в популярной туристической песне «Снег». Здесь в тему похода вплетена нежность: «Над Петроградской твоей стороной / Вьется веселый снежок, / Вспыхнет в ресницах звездой озорной, / Ляжет пушинкой у ног. / Тронул задумчивый иней / Кос твоих светлую прядь, / И над бульварами Линий / По-ленинградскому синий / Вечер спустился опять»².

Пора подвести некоторые итоги. Тему зрелости «вторая культура» разрабатывала в двух направлениях — мысли и чувства. Идея кантовской зрелости находит свое воплощение в поэзии Александра Величанского и Яна Сатуновского. И они не одиноки. Поэты пытаются сказать правду о своем времени и услышать слова другого.

В то же время зрелый человек андеграунда нежен. Тема нежности звучит в произведениях Елены Шварц, Олега Охупкина, Василия Филиппова, Булата Окуджавы и многих других авторов.

Антропология «второй культуры» выстраивается перпендикулярно к внутреннему устройству советского человека-массы. Андеграунд в своих главных интенциях обращается к идеям картезианства и руссоизма. При этом проблема антропологической катастрофы, связанной с тоталитаризмом, практически не затрагивается. Новая антропология возникает разве что в контексте зачеркивания человека, превращения его в симулякр. Здесь достаточно назвать Пригова. Но в целом «вторая культура» движется в русле возвращения к традиционным европейским ценностям, то есть несет в себе некоторые элементы архаики.

В творчестве неофициальных поэтов мы видим немало интересных персонажей — зрелых в своих словах и по-

¹ *Визбор Ю.* Милая моя... // Караоке. Ру Режим доступа: <http://www.karaoke.ru/song/7771.htm> (дата обращения: 17.03.2019).

² *Городницкий А.* Снег // Официальный сайт Александра Городницкого. Режим доступа: <http://gorodnitsky.com/songs/%D1%81%D0%BD%D0%B5%D0%B3/> (дата обращения: 18.03.2019).

ступках. В их жестах и фигурах поведения раскрывается тема «Зрелость как сюжет».

B. F. Kolymagin

Mature man in poetry of underground

The article deals with the mature man of the cultural underground of 1960-1980. The theme of maturity developed in two areas: the poetry of thought and the poetry of feelings. Philosopher Alexander Filonenko connects the phenomenon of adulthood with tenderness. The theme of tenderness sounds in the works of Schwartz, Okhapkin, Filippov, Okudzhava and many other authors.

Key words: underground poetry, language, maturity, Kant, Filonenko, affectionate, tender affection, tenderness, poetry thoughts, poetry feelings.

ОБ АВТОРЕ:

КОЛЫМАГИН Борис Федорович — кандидат филологических наук, независимый исследователь; Москва; kolymagin1@yandex.ru.

Е. П. Беренштейн

**«Еще далёко мне до патриарха»:
концепт «зрелости» в художественном мире
Осипа Мандельштама**

В статье рассматривается категория зрелости в художественном мире Осипа Мандельштама. Автор анализирует произведения поэта, начиная с первой книги стихов «Камень» до стихотворений последнего периода его творчества и обнаруживает устойчивые позиции поэта в понимании и толковании понятия зрелости. Устанавливается, что «зрелость» для Мандельштама — это творчески деятельная и осознанная жизненная позиция. В статье рассматриваются также смежные понятия мужества, ответственности и свободы.

Ключевые слова: Мандельштам, поэзия, зрелость, жизненная позиция, время, творчество, мужество, деятельность, свобода.

Следует определиться с понятиями. Зрелость может трактоваться как возрастная категория, однако, весьма неопределенная, промежуточная между юностью (молодостью) и старостью (дряхлостью). Посему невозможно сказать, когда она наступает и когда завершается. Но существует и другая сторона у этого понятия: зрелость как самодостаточность, адекватность желаний, планов и возможностей их реализации. В русле нашей темы следует сразу же отметить один знаменательный момент: Осип Мандельштам¹, во-первых, по существу, тематически не делает «младенчество» объектом художественной рефлексии (в отличие от большинства его современников и «соратников», чьи имена и произведения сейчас перечислять не будем). Во-вторых, в литературу он входит сразу же «зрелым» поэтом, обнаруживая наряду с несомненным оригинальным талантом цельное и глубокое художественное миропонима-

¹ Цитаты из произведений Мандельштама даются по изданию: Мандельштам О. Э. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. — с указанием номера страницы в скобках.

ние. Сам факт того, что первая его книга «Камень» выдержала при жизни автора три отдельных издания (1913, 1916, 1923), говорит сам за себя¹.

Сразу обратимся к этой книге. «Детски-игрушечные» мотивы в начальных стихах «Камня» даются не столько ностальгически, сколько изображаются выведенными за пределы «взрослого» мира:

Только детские книги читать,
Только детские думы лелеять,
Все большое далёко развеять,
Из глубокой печали восстать (С. 66).

«Большое», «печаль» при всей абстрактности присутствуют у лирического «я» как данность. Следующие строки: «Я от жизни смертельно устал, / Ничего от нее не приемлю» (С. 67), — при всем соблюдении «символистских» «правил игры» (стихотворение написано в 1908 г., когда влияние символизма на молодое поколение было существенным), заявляют о некотором знании жизни и недовольстве ею. Честно говоря, такая установка характерна для ментальности очень молодого человека, но здесь есть важный нюанс: рефлексировать по поводу «жизни» можно сколько угодно, но все, что по иную сторону от нее, — это «туманный бред». Уже здесь поэт приближает нас к важному пониманию зрелости как состояния, предполагающего не только рефлексивность, но и осознанность результативного действия. Отсюда установка на ясную творческую перспективу.

Возьмем весьма известное стихотворение «Notre Dame» (1912). В архитектурном шедевре сочетаются как эмоциональные, так и рациональные составляющие: первозданная радость Адама и «души готической рассудочная пропасть» (С. 83). И, в то же время: «Но выдает себя снаружи тайный план». Обращают на себя внимание окказиональные оксюмороны: тайный — план; рассудочная — пропасть; «египетская мощь и христианства робость». Мы видим не столько торжество рационального над иррациональным, сколько органику их сочетания, — не только в смысле гармонии, но и в значении «физиологической» телесности (что

¹ Подробнее: *Мец А. Г.* «Камень» (к творческой истории книги) // Мандельштам О. Э. Камень. М.: Наука, 1990. С. 261–277.

очень «акмеистично»). Совершенство, таким образом, становится выражением эстетической зримости. Завершается стихотворение ориентацией на собственную творческую деятельность. «Чудовищные ребра» (характерно для Мандельштама сочетание архитектурного и анатомического значений слова «ребра»), «тяжесть недобрая» и «прекрасное» оказываются не в оппозиции, а, наоборот, в необходимой взаимосвязи, и ключевые слова здесь — «я» и «когда-нибудь». То есть — предстояние совершенству в лице собора есть обетование реализации собственных творческих потенций. Соответственно, индивидуальная зрелость выражается в готовности к творчеству, результат которого несомненен («прекрасное»), однако отодвинут во временную перспективу, которая демонстрирует наличие несомненной творческой зрелости у лирического «я».

Перспектива самореализации заявлена в стихотворении «Посох» (1914). Здесь истина обретена самим собой и в самом себе:

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел (С. 100).

Герой стихотворения явлен как персонаж внутренне состоявшийся и, соответственно, готовый к исполнению своей миссии — трансляции истины, условием чего является интеллектуальная зрелость. Во втором издании «Камня» (1916) четырнадцатая строка написана именно так: «Словом Истины палим» (С. 469), что показывает христианскую всеобщность истины) с существенной поправкой на Рим. Конечно, ближайшая ассоциация будет связана с католицизмом. Однако всё далеко не так, точнее — к этому не сводится. ОМ не был католиком, и католический Рим был для него важной составляющей (!) европейской культуры. В «Камне» римская тема объединяет ряд стихотворений («Поговорим о Риме — дивный град...», «Природа — тот же Рим и отразилась в нём...», «Пусть имена цветущих городов...», «Еписцусла» и др.). «Вечный Город» для Мандельштама (с его приверженностью к античности) — воплощение социокультурного совершенства, соответственно «зрелость» Рима экстраполируется на человека, «увидевшего Рим», поскольку

ку «не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной!» (С. 96).

В «римский» же «цикл» входит стихотворение «С веселым ржанием пасутся табуны...» (1915), в котором личная зрелость метафорически уподобляется «сухому холоду классической весны» (С. 105), то есть Риму от поры его расцвета («весна») до поры плодоношения («осень»). «Старость», упомянутая в последнем четверостишии, условна, поскольку поэт не заявляет ее непосредственного присутствия («Да будет в старости печаль моя светла» (С. 106)), что поддерживается прямолинейной жизнеутверждающей цитатой из Пушкина, и акцент делается на существовании в самодостаточном «зрелом» бытии: «Я в Риме родился, и он ко мне вернулся».

Трансцендентальное «детство» в начале «Камня», как и столь же трансцендентальная «старость» в конце книги лишь делают акцент на творчески деятельное пребывание в их «промежутке» — в состоянии зрелости.

Итак, в первой книге зрелость являет себя как состояние, дерзание и уверенность в достойном результате, а также — как деятельное утверждение незыблемости устойчивых ценностей.

Уже в «Камне» Мандельштам отмечает тему «мужа» (не в смысле — супруга), а в качестве активного и ответственного персонажа. Отметим, что это слово поэт использует преимущественно во множественном числе, и это подчеркивает не столько гендерное, сколько деятельное качество, свойственное этому кругу представителей человечества. «Мужественное» начало воинственно и направлено на реализацию той или иной трудно достижимой цели. В этом аспекте «зрелость» выступает у Мандельштама как героическое действие. В стихотворении «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» (1915; С. 104–105) «ахейские мужи» являются своего рода связующим звеном между индивидуальным состоянием («бессонница»), поэзией и «морем», причем все эти три начала представлены в качестве стихий. Поэтому вполне логично, что атрибутами мужественности являются царственность и божественность («на головах царей божественная пена»). Знаменательно, что целью здесь являются не воинские подвиги, а достижение красоты и любви («Ку-

да плывете вы? Когда бы не Елена, / Что Троя вам одна, ахейские мужи?»).

Во второй книге «Tristia» (1922) стихотворение «Зверинец» (1916) с оттенком публицистичности продолжает тему войны и мира. Война есть проявление дикости, то есть социо-культурной незрелости («А нынче завладел дикарь / Священной палицей Геракла...» (С. 108). При этом, «отверженное слово «мир» вновь обретает своё качество лишь благодаря зрелости — «умудренности»:

И умудренный человек
Почтит невольно чужестранца,
Как полубога, буйством танца
На берегах великих рек (С. 109).

Не забудем, что вышеупомянутый Геракл — полубог, а дионисийское начало (вслед за Ницше) есть начало объединяющее.

Стихотворение «Сумерки свободы» (1918), в котором тоже присутствует публицистический оттенок, связанный с революцией, дает устойчивый мотив плаванья как преодоления времени и выхода на просторы свободы, где линейность времени исчезает, а «кораблем»-ковчегом становится сама Земля:

Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля (С. 124).

Торжество самой стихии свободы над «сумерками» времени есть движение к свету («Восходишь ты в глухие годы¹, — / О, солнце, судия, народ»), и «Мужество мужей» есть достаточное основание для этого перерождения мира. Знаменательно множественное число, данное сначала в третьем, а затем в первом лице. В вышерассмотренном стихотворении «Зверинец» поэт также использует местоимение «мы» («В зверинце заперев зверей, / Мы успокоимся надолго...»), то есть утверждает личное участие в глобальных процессах. Если, к примеру, Маяковский (что

¹ Здесь прямая отсылка к <Вступлению> во Вторую Главу поэмы А. А. Блока «Возмездие» («В те годы дальние, глухие...» (1911)), и к его же стихотворению «Рожденные в года глухие...» (1914).

свойственно, впрочем, и другим футуристам — Хлебникову, Д. Бурлюку, Крученых) связывал преобразование мира с «молодостью», то Мандельштам — со зрелостью.

В стихотворении же, давшем название всей книге поэт говорит о предначертанности судеб — мужской и женской. Здесь появляется мотив фатальности, который, однако, усложнен темой «расставания» — «встречи» — «новой жизни» — «скудной основы жизни» — и, конечно, «узнавания» как нового открытия того, что повторяется («Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг» (С. 124)). (Надо сказать, что этот мотив чрезвычайно продуктивен в творчестве Мандельштама, но мы на этом сейчас задерживаться не будем.) Кстати, и в этом стихотворении, как и в предыдущем, употребляются первое и третье лица множественного числа, однако «мы» относится мужчинам, а «они» — к женщинам:

Не нам гадать о греческом Эребе,
Для женщин воск, что для мужчины медь.
Нам только в битвах выпадает жребий,
А им дано, гадая, умереть.

Тема «мужей» обозначена и в стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...» (1920), но здесь любовь и роковая предначертанность отделяют «я» от «мы» и, более того, «ахейские мужи», которые «во тьме снаряжают коня» (С. 134), оказываются во вражеском по отношению к «лирическому герою» стане. Гибель любви и ее «оплота» лежит на совести этого «героя», но осуществляется чужими руками. Эта ответственность влечет за собой неизбежность, а ответственность есть атрибут зрелости. Финал стихотворения тем более печален, что предначертанность, веками заданная Гомером, неизменно приводит к повторяющейся обыденности («...И серую ласточкой утро в окно постучится, / И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от долгого сна, шевелится»).

В стихотворениях 1920–1930-х гг. на передний план выступает и ранее заявленная тема «века», но на сей раз — века с «разбитым позвоночником». Однако у Мандельштама нет «грибоедовских» рассуждений о «веке нынешнем и веке минувшем». При всех социо-культурных переменах «век» для поэта един; «новый мир» возникает при освобож-

дении века — через творчество. В стихотворении «Век» (1922) читаем:

Чтобы вырвать век из плена,
Чтобы новый мир начать,
Узловатых дней колена
Нужно флейтою связать (С. 145).

Тут возникает важный мотив: «век» и «я». С одной стороны, «и некуда бежать от века-властелина» (С. 152), с другой стороны, — сыновнее отношение к веку, причем «сын» оказывается «стареющим» и «больным». В стихотворении «1 января 1924», к которому мы уже начали обращаться, поэт говорит о трезвом осознании органичного собственного присутствия в многоликом и радостном мире, в котором «известковый слой в крови больного сына / Растает» (С. 154).

С другой стороны, в стихотворении «Нет, никогда, ничей я не был современник...» (1924), которое тематически и образно примыкает к вышеуказанному, оптимистическое звучание отступает: век умирает, как бы цепляясь за «старееющего сына», который, в свою очередь, провозглашает:

Нет, никогда, ничей я не был современник,
Мне не с руки почет такой.
О, как противен мне какой-то соименник,
То был не я, то был другой (С. 154).

Опять мы возвращаемся к мотиву зрелости как ясности осознания своей сугубой индивидуальности здесь и сейчас — без ретроспектив и перспектив.

Позднее, как бы полемизируя с самим собой, поэт напишет: «пора вам знать, я тоже современник»; «попробуйте меня от века оторвать, — / Ручаюсь вам — себе свернете шею!» («Полночь в Москве...»; 1931; С. 178). Однако сама вписанность в современность ни в коем случае не есть подчиненность ей, — наоборот, свобода присутствия в данном мире. Своеобразие индивидуализма Мандельштама в непокорности навязанным условиям существования (помните: «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей...» (С. 172)), что эмоционально заявлено в «Отрывках из уничтоженных стихов» (1931):

Я больше не ребенок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого — молчи!
Я говорю за всех с такою силой... (С. 181).

В поздних стихах Мандельштама чрезвычайно продуктивным становится мотив, заданный наречием «еще». Уже в «1 января 1924» звучат строки:

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обихах
И губы оловом зальют.

Слово «еще» подчеркивает безусловное, но зыбкое состояние самодостаточного существования.

В стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...» (1931) связь с миром являет себя через множество житейских мелочей, которые в своей совокупности единственно оказываются ценностными.

В стихотворении того же года «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (С. 168) уже первая строка указывает на тот самый «мир» как на условный, в отличие от того, о чем говорится в упомянутом выше стихотворении: «Когда подумаешь, чем связан с миром, / То сам себе не веришь: ерунда!» (С. 179). При этом переключка обоих произведений очевидна. «Ребячество» — это «чужое подобье», в отличие от своего собственного поиска связи с миром. Однако же город (Петербург) остается для «лирического героя» «довлеющим» «по старинному праву». Ряд характеристик города («самолюбивый, проклятый, пустой, моложавый!») показывает его чуждость и, если угодно, герметичность. Характерно, что «пустота» и «моложавость», по существу, дополняют друг друга (не забудем, что «моложавость» — это не молодость, а, наоборот, стремление молодиться). Однако в конце стихотворения эта «ребяческая связь» дает ностальгически о себе знать, и расставание с ней, этой связью, весьма драматично, поскольку бесповоротно:

Не потому ль, что я видел на детской картинке
Лэди Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя под сурдинку:
— Лэди Годива, прощай... Я не помню, Годива...

«Лэди Годива» — концепт из совсем другой культуры, и здесь поэт как бы возвращается к стихотворению из «Камня» «Отчего душа так певуча...» (1911), где звучат строки: «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?» (С. 76). Следует отметить, что в последнем стихе персонаж английской истории упоминается дважды: сначала как бы дистанцированно (как и во втором стихе), благодаря «титальному» слову «лэди», а затем возникает интимное приближение из-за обращения на «ты» и названия одного только имени. И здесь же обращает на себя внимание значимость слова «еще» как знака определенного состояния души и осознания неизбежности разрыва с «ребяческой» памятью.

Столь же очевидна переключка этого произведения со стихотворением «Ленинград» (1930), где, кстати, тоже обозначен разрыв «детства» и «зрелости». При этом название красноречиво говорит о взгляде, так сказать, из современности. Однако прямое обращение к городу обозначает его «державным» именем: Петербург (песенку Пугачевой рекомендуется в данный момент не слушать). Возникает риторический вопрос: в какой же «мой город» «я вернулся»? Разрыв между «Ленинградом» и «Петербургом» снова ярко фиксирует то же наречие:

Петербург! я еще не хочу умирать:
У меня телефонов твоих номера.

Петербург! У меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса (С. 168).

Но ведь «голоса»-то — «мертвецов». Надежда на встречу и обреченность на «невстречу» (слово Ахматовой) даются поэту в тотальном экзистенциальном плане, а символика «кандалов» («и всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных») весьма прозрачна (сразу оговоримся, что прямого отношения этот образ к дальнейшей судьбе Мандельштама не имеет).

Однако к середине 1930-х гг. «тема «еще все более последовательно связывается с крайним пределом, то есть, попросту, — со смертью. Вполне логично, что в русле вышесказанного смерть у Мандельштама — не результат старения и увядания, а обрыв зрелой жизни.

В «Воронежских стихах» (1935) звучит оптимистический императив: «Я должен жить, хотя я дважды умер» (С. 211). В «Стансах» того же года («Я не хочу среди юношей тепличных...») повторяется тот же мотив:

Я должен жить, дыша и большевея
И перед смертью хорошея –
Еще побыть и поиграть с людьми! (С. 217)

«Возмужание» в этом стихотворении есть качество «очевидца». Отсюда, в целом, — стоическая позиция: «еще не умер ты, еще ты не один» (С. 231); «неограниченна еще моя пора: / И я сопровождал восторг вселенский» (С. 241).

Зрелость — состояние, зрелость — позиция, зрелость — мужество, зрелость — действие, зрелость — вхождение в мир и обладание им, а, соответственно, зрелость есть свобода и творчество — такова принципиальная Жизненная и художественная установка Мандельштама.

E. P. Berenstein

«Still far me up to the Patriarch»: the concept of «maturity» in the art world of Osip Mandelstam

The article considers the category of maturity in the artistic world of Osip Mandelstam. The author analyzes the works of the poet, from the first book of poems «Stone» to the poems of the last period of his work and discovers the stable position of the poet in the understanding and interpretation of the concept of maturity. It is established that» maturity « for Mandelstam is a creatively active and conscious life position. The article also discusses the related concepts of courage, responsibility and freedom.

Key words: Mandelstam, poetry, maturity, vital position, creation, manhood, activities, freedom.

ОБ АВТОРЕ

БЕРЕНШТЕЙН Ефим Павлович — кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и теории культуры Тверского государственного университета, поэт и переводчик.

С. Н. Еланская

***В поисках зрелости: как повзростеть
в отечественном кинематографическом
пространстве (фильм Я. Чеважевского «Ма-
ма дарагая!»)***

Актуализируется проблема обнаружения признаков зрелости и способов ее репрезентации в отечественном кинематографе. Краткий экскурс в историю нашего кино позволяет выявить всю сложность и неоднозначность оформления категории «зрелость», не связанной напрямую с возрастом, но обусловленной социально-культурными факторами и особенностями самого кинопроцесса. Внимание останавливается на комедии Я. Чеважевского «Мама дарагая!» (2014), где в утрированно-ироническом ключе представлено несколько причудливо переплетающихся своеобразных практик обретения зрелости.

Ключевые слова: зрелость, отечественный кинематограф, тоталитарная культура, традиционалистское сознание, мифология героического, кинофестиваль, рок-культура.

*Каждому нужно однажды сказать
До свиданья, мама...*

Тема зрелости в отечественной культуре имеет особое, почти метафизическое звучание. Желание и попытки обнаружить ее признаки и способы репрезентации в кинематографе в немалой степени принимают неизменно и личную окраску. «В поисках зрелости» — конечно, апеллируют к Розову, его «поискам радости» и розовским мальчикам, ищущим взрослого решения. Подобная рефлексия, видимо, заложена в национальном культурном коде. Для автора — результат мучительных изысканий прежде всего социологического характера (проведено несколько интервью), в меньшей степени эстетического. Тернистый путь по кинематографическим тропкам «в поисках зрелости» отвечал принципу: туда пойдешь — героем станешь, но умрешь, туда пойдешь — несчастным будешь. Складывалось впе-

чатление, что зрелость с личным счастьем не ассоциировалась или ассоциировалась очень редко, приобретая драматические, а то и трагические черты, выходя не иначе как в пространство коллективного бессознательного. Придется с самого начала констатировать вещи неприятные и неудобные: русская зрелость — не слишком счастливая. И есть ли она вообще?

На конференции неоднократно явно и скрыто проводилась мысль о незрелости России века девятнадцатого, что подпитывала гипотезу, от которой я отталкивалась: сама наша культура с точки зрения оформления социальности, гражданственности не способствует взрослению. Тоталитарное общество уж точно не способно сформировать зрелость. Десятилетиями выстраивался карательный механизм по ковке зрелости (как сталь). Кино как «важнейшее из искусств» в немалой степени тому способствовало, что легко мы обнаружим, совершив экскурс в его историю. Подтверждение гипотезе можно найти у культурологов и киноведов, выражающихся достаточно жестко.

Так Е. Добренко в политико-культурном обобщении историко-революционного кино на страницах ставшей классикой книги «Музей революции» подробно рассуждает об агентурном видении мира и мышлении в тоталитарном обществе. На первый план выходит конспиративная картина мира, которая «легко заменяет реальную социальную картину», и где нет места Другому, есть только враги («Лучше все двери закрыть на засов». *Моральный кодекс*.) Для личности же в такой системе координат паталогической, как представляется, особенностью конструирования собственной идентичности является то, что «Другой оказывается прямой проекцией собственной паранойи». Киновед формулирует реальность в параноидально-традиционалистском сознании как сконструированную систему, в центре которой сюжет о заговоре: «заговор — это сюжет. Это пространство тотального подозрения и страха...»

Для нас принципиален его вывод о включенности параноидальной картины мира, как и любой тотализирующей системы, в фабрику новой реальности, в которой важно

постоянно воспроизводить ситуацию войны либо угрозы *нашествия изнутри*»¹. Советскому человеку, по-видимому, такой имагологический допинг в поддержании самоидентичности был необходим. В предлагаемой в дальнейшем к разбору картине «Мама дарагая!» Химик неоднократно шутовски обыгрывает милитаристскую ситуацию угрозы, выкрикивая: «Танки!», «В атаку!», здороваясь «с партизанским приветом!» и пугая Галину, что сына Славика «забрали в морпехоту». Та же, в свою очередь, постоянно запугивает сына инфекциями, заразой («Смени маску!»), скользкими лестницами, излучением от телефона, грозой, девушками («Хорошие девушки по аптекам не ходят!») — невыносимым страхом жизни.

Героика как маркер и проекция зрелости. Особенности тоталитарного сознания обуславливали и требовали соответствующих героев. Зрелость мыслилась в категориях:

- а) Военные подвиги;
- б) Трудовые подвиги.

Еще более категорична киновед старшего поколения Елена Стишова, беспощадно критикующая мифологию советского человека как «сакральной личности с пламенным мотором вместо сердца». Елена Михайловна рефлексировала о привитом с детства заклятии (как травма) канонической героини «Повести о настоящем человеке», на чьей почве «настоящести», приравненной к «советскости», «крепчал советский снобизм». «Мы гордились опытом “борьбы и побед. Она припоминает слова Варлама Шаламова, первым поставившего диагноз: “этот опыт — наш рок. Завоеванный “в бою и труде” (“мы за ценой не постоим!”) он свинцовой тяжестью подломил очень хрупкое устройство, каким оказался гуманистический состав личности»². При таком надломе антропологической морфологии вопрос о зрелости невероятно обостряется.

Стишова вторит Добренко, с нескрываемой болью характеризуя сформированное за чертой добра и зла «несча-

¹ Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 318–320.

² Стишова Е. М. Российское кино в поисках реальности. М.: Аграф, 2013. С. 103–104.

стное сознание. Сознание палача и жертвы в одном лице. Репрессивное сознание. Ему и обязана наша культура садомазохистским комплексом, воплощенном — с особой наглядностью — в концепции героя и героического». Культуролог выводит формулу героической зрелости как мифологему квазирелигии коммунизма из перекроенной на советский манер христианской апологетики жертвенности — лишь мученическая смерть «во имя»...

Кинокритик безжалостно развенчивает привычную советскую героиню, рассматривая общепринятые ранее знаки величия личности как «симптоматику коллективного безумия». В устрашающий анти-пантеон она включает истеричного «Коммуниста» Губанова, «параноика» Корчагина в аловско-науумовской версии «Как закалялась сталь», «белоглазого фанатика» Щорса в одноименном фильме, приравнивая их пафос и шедевральность к «Триумфу воли» — «все из разряда проклятых шедевров». Не случайно, видимо, аллюзии с нацистской этикой и эстетикой возникают и в «Мама дарагая!»: героиню Галину называют то Гестаповной, то Эсэсовной.

Самое же страшное, по мнению Стишовой, что эти «дрожачие от социального напряжения» героини (формулировка А. Довженко) закладывали в проекцию будущего смертельный ориентир: «вот героини, до которых надо дорасти. Чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы». Только таковой могла быть зрелость. «Мистерия смерти» была излюбленным сюжетом советского кино. «Инстинкт смерти, возбужденный кровью гражданской войны и последующим Большим террором, а потом и войной отечественной, завладел коллективным подсознанием. Культура лишь послушно откликнулась на его заказ»¹.

Е. Стишова сожалеет, что Оттепели не удалась попытка восстановить надломленную антропологию, возвратившись к мифологии повседневности, в центре которой — маленький человек как новая-старая версия личности. Социально-политическим, экономическим и культурным процессам возможно было раскручиваться лишь в единственно нужном направлении: «Наша тоталитарная модель может функционировать только на пределе безумия, в условиях

¹ Там же. С. 104–105.

всеобщего экстаза и запредельного напряжения». Подводя итог борьбе с одряхлевшей мифологией в области конструирования героического, Стишова перекликается с вынесенным Майей Туровской знаменитым диагнозом героям «безгеройного времени»: «Мы живем в безгеройное время» (на 1992 год)¹.

Особенностью кинопроцесса являлось и то, что самих кинематографистов постоянно тормозили, осаживали, огораживая запретами цензурного и художественного свойства. Печальная судьба Андрея Тарковского — пожалуй, самый яркий трагический пример того, как на родине ему не давали «дозреть», и зрелость кинематографическую и личную он обрел только на чужбине. Нынешние упреки в несовершенстве, незрелости и неразвитости нашего кино имеют под собой серьезные основания и уходят корнями в советское прошлое.

Опираясь на ехидные характеристики «положительных героев», предложенные Е. Стишовой, представляется возможным сформулировать 2 типа советской «зрелости» в кино:

- 1) героика — пантеон;
- 2) «реанимационная клиника» — согласно застойной моде².

1-й тип подразумевает убийственный опыт «борьбы и побед». В поисках зрелости нельзя не упомянуть «культовую» ленту, ее постулирующую в самом названии — «Аттестат зрелости» (1954, реж. Татьяна Лукашевич). В моем понимании это, скорее, фильм ужасов. Цена зрелости, обретаемой юным героем в исполнении нереально красивого Василия Ланового непомерно высока: парня буквально «ломают о коленку», заставляя совершить прямо-таки средневековый ритуал раскаяния в гордыне и превознесении над одноклассниками (действие за кадром, совершаемое в «застенке» райкома комсомола), тем самым отказывая от собственной индивидуальности и раствориться в коллективе. Аттестат зрелости выдается только покорным безликим рабам, мыслящим себя в рамках группы, с сомнительными свойствами коллектива — это, скорее, стадо в

¹ Там же. С. 106–107.

² Там же. С. 107.

прекрасной идеологической сброе. Современное — пугающее — прочтение фильма позволяет взглянуть на советскую зрелость как исключительно групповую, *не индивидуальную*, и не предполагающую тем самым личной ответственности.



2-ой тип — «безгеройные герои», весьма разнообразные, вызывают массу вопросов и сомнений. Во-первых, это, условно взрослые, переживающие в той или иной степени кризис среднего возраста, персонажи «народных» картин «Ирония судьбы, или С легким паром», «Служебный роман», «Вокзал для двоих» и менее растиражированных «Забытая мелодия для флейты», «Привет, дуралеи», «Старые клячи» Э. Рязанова. Например, даже кажущееся незыблемым соперничество «бедного ребенка» Лукашина в пользу успешного зрелого («я уже не молод») Ипполита («такие, как Вы, всегда и во всем правы») неочевидно: последний безответственно оставляет любимую женщину в компании незнакомого пьяного проходимца. Это Бузыкин из «Осеннего марафона» Г. Данелии. Ставший нарицательным Зиллов из фильма «Отпуск в сентябре» В. Мельникова, очень близкий

ему по психотипу и духу из «Полетов во сне и наяву» Р. Балаяна и их современные интерпретации — «Райские кущи» Александра Прошкина (также версия вампиловской «Утиной охоты») и «Географ глобус пропил» А. Велединского. Сложны непонятные «несоветские» герои и героини картин И. Авербаха, И. Хейфица, Ю. Райзмана («Странная женщина»), В. Мельникова, К. Муратовой («Долгие проводы»). Им наиболее соответствует насмешливо снисходительный эпитет «реанимационная клиника».

Во-вторых, видимо, следует очертить так называемый *прибалтийско-европейский сюжет*, представленный фильмами «День первый, день последний» (реж. Ю. Лященко), «Он, она и дети» (реж. Олег Розенберг, Ольгерт Дункерс, Рижская к/с, 1986), где супружеская верность согласно советским канонам все же постепенно склоняется к мировым веяниям любовной свободы, как в лентах «Чертово колесо» В. Глаголевой, «Зависть богов» В. Меньшова, «Связь» А. Смирновой (один из излюбленных, кстати, сюжетов у К. Э. Разлогова¹). Ее же «2 дня» и «Кококо», «Одиноким предоставляется общежитие» С. Самсонова, «Влюблен по собственному желанию» С. Микаэляна, «Приходи на меня посмотреть» М. Аграновича и О. Янковского, мини-сериал «Линия Марты» и т. п. можно условно по гендерному принципу отнести к так называемым «женским» фильмам. К слову, женская зрелость более сознательная, отчетливая, ответственная и совершенная.

Творчество Эльдара Рязанова и Георгия Данелии вдохновило стоящего особняком театрального режиссера Виктора Шамирова, чьи ленты «Упражнения в прекрасном», «Со мною вот что происходит», «Игра в правду» имеют ярко выраженную «мужскую» направленность.

Условно «мужскую» тему зрелости все чаще и активнее развивает современное русскоязычное фестивальное кино, наследующее в какой-то степени советские традиции, но также нащупывающее новые способы репрезентации универсального сюжета «кризиса среднего возраста», делая попытки, и небезуспешные, интегрироваться в общекультурное пространство. В этом смысле показательны не-

¹ См. напр.: Разлогов К. Э. Неверность и кино // Не только о кино. М.: Совпадение, 2009. С. 139–145.

сколько фильмов, в особенности два из них, из основного конкурса 41-го Московского Международного кинофестиваля, состоявшегося в апреле 2019 г. почти сразу же вслед за конференцией «Зрелость как сюжет», обзор которых позволяет себе привести в контексте заявленной темы.

Первый из них, казахстанский «Тренинг личностного роста» (реж. Фархат Шарипов) заслужил «Золотой Георгий», главный приз ММКФ. Для фильма у меня сразу же возникло определение: «казахский “Конформист — совершенно напрашивающийся референс, разделяемый рядом критиков. Ситуация знакомая: личный выбор мужчины средних лет, не слишком удачливого и ухоженного. Для Каната это — влачить обыденное, почти жалкое существование мелко-го клерка в банке, но быть в ладах со своей совестью, или карабкаться вверх, как советуют на тренинге, но сомнительными средствами. Подвернувшийся бывший одноклассник Даник, воплощение мачизма и как пример того самого «роста», склоняет его в другую сторону — перейти в его компанию, стать успешным, но при этом закрыть глаза на его мужские «шалости», предполагающие насильственные практики. Привычное художественное решение мужской зрелости (или общественно принимаемой таковой) оборачивается не вполне ожидаемо...

Еще более причудливо и тяжеловесно разворачивается один день из жизни непростого русского чиновника в другом конкурсном фильме «Воскресенье» (реж. Светлана Проскурина). Его зрелость по формальным возрастным и статусным признакам очевидна. Между тем решение Проскуриной — путь героя за один воскресный день к духовному воскрешению, выходящее к финалу в пространство притчи (предпочтительный авторско-фирменный стиль режиссера) — вызывает определенные сомнения. Образ, виртуозно созданный Алексеем Вертковым, нетривиален. Его не упрекнешь в привычном бюрократическом равнодушии, он разговаривает с народом, раздает деньги страждущим, в том числе поисковому отряду волонтеров (видимо, параллель с «Нелюбовью» Звягинцева). При этом герой оброс «джентльменским набором», свойственным его статусу и возрасту: он разведен, «воскресный папа», имеет любовницу (Александра Ребенок). По совместительству — это жена коллеги, которая пытается свести счеты с жизнью, спрыг-

нув с балкона — тоже, видимо, результат зрелого выбора — и трагическая перверсия той самой «летающей тетки», которой можно по-доброму умиляться в «Мама дарагая!». Юмора «Воскресенье» лишено, и, что еще печальнее, и какой-либо иронии. Пожалуй, самые человеческие черты придает чиновнику его умирающая мать (Вера Алентова), которой он предусмотрительно выбивает место на (якобы) родовом участке кладбища (претензия на семейную усыпальницу). Шикарен актерский ансамбль; Вертков, как всегда, демонстрирует высочайший уровень актерской зрелости. Вместе с тем картина оставляет вопросы с точки зрения и честности раскрытия заявленной темы зрелости героя и как постсоветское продолжение вампиловского Зилова современного разлива. Однако и «Воскресенье», и частично «Тренинг личностного роста» (где мать Каната страдает расстройством памяти), и снятая совершенно в ином ключе «Мама дарагая» наводит на размышления глубоко личного порядка, затрагивающие каждого: во многом именно осмысленные, взрослые отношения с матерью — забота, взаимное раскаяние, покаяние и прощение — позволяют говорить о зрелости героя-мужчины, она репрезентируется через материнский образ. Этим высвеченные отечественные картины вписываются в общемировой тренд, в частности резонируют с недавней картиной «Боль и слава» Педро Альмодовара. Подтверждается народная мудрость: «Когда мы вырастем? Когда начинаем слушаться маму». «Потому что я права!» — настаивает «мама дарагая» Галина.

Таким образом, обращение к прошлому и настоящему отечественного кино позволяет выявить всю сложность и неоднозначность оформления категории «зрелость», не связанной напрямую с возрастом, но обусловленной социально-культурными факторами и особенностями самого кинопроцесса.

Для снижения драматического накала приятно и полезно остановить внимание на комедии Я. Чеважевского «Мама дарагая!» (2014), где в утрированно-ироническом ключе представлено несколько причудливо переплетающихся своеобразных практик обретения зрелости. Фильм в ходе вопроса назван несколькими респондентами.

«Мама дарагая!» — история, вроде бы, и прежде всего, молодежная, логически — и типологически — вытекающая из сюжета «Юности». Реально картина снята в 2009 г. и пять лет пролежала недоделанной, для выхода на экран ей предстояло «дозреть». В 2014 г. она произвела фурор на XXII фестивале российского кино «Окно в Европу», завоевав 1-ое место по зрительскому «Выборгскому счету».

«Мама дарагая!», по общему признанию, — невероятно смешной фильм, вполне способный разойтись на цитаты. По жанру ее можно определить как «современную сказку». Киноэксперт В. Шадронов отмечал доставленное неожиданное удовольствие на киносмотре всем и безоговорочно: «При всем том “Мама дарагая”, несмотря на забойное и наводящее на подозрение название — кино не только смешное, но и отнюдь не глупое, через комедийный гротеск говорит о вполне реальных и серьезных проблемах. <...> Знакомство с фрустрированной, закомплексованной, по любому поводу падающей в обморок девочкой Женей (Нина Лощинина) провоцирует Славика на самостоятельные поступки...»¹ В ряде синопсисов фильм анонсируется слоганом «Как трудно стать мужчиной».

Несмотря на то, что центральная юная пара Славика (Дмитрий Аверин) и Жени мила и обаятельна, и проблематика их взросления сама собой разумеется («Я уже взрослый человек. Я могу сам себе выбирать друзей!»), в картине более любопытен сюжет о зрелости «родителей». Зрелы ли они?

Главная, конечно, гротесково-утрированная «мама дарагая» Галина Адольфовна Гитлер (Ксения Раппопорт) — «нагуляла Славика во сне» и считает себя девственницей. Несмотря на авторитарные (а может, нормальные материнские?) замашки, Галина Эсэсовна явно девица НЕзрелая (особенно в западном понимании). Благодаря, однако, активным усилиям Химика (Игорь Яцко) она становится «готова. Я проверял».

¹ Шадронов В. Пациенты скорее живы: В Выборге подвел итоги фестиваль российского кино «Окно в Европу» // Частный корреспондент. 2014. 25 авг. [Электронный документ]. URL: http://www.chaskor.ru/article/patsienty_skoree_zhivy_36775. Дата обращения: 07.04.2019.



Еще более «ништяковые», прикольные два медика-кореша — не выросшие, несозревшие. Если, условно более зрелый Химик («Я выбрал аспирантуру») *работает* (в общепринятом смысле) в аптеке, ставя химические опыты, — с возможным военным прошлым и подготовкой («партизанская» лексика не только спровоцирована «гестаповскими» практиками Галины), то рокер Штырь (Артур Ваха) «выбрал путь Просветленного. Решил на себе попробовать действие грибов и рок-н-ролла». Он приобрел популярность в определенных кругах, точно не наигрался. Впрочем, не наигрались «в партизан» оба. Для них путь инициации лежит к традиционным ценностям.

Примечательно, что фильм вне контекста. Не проговаривается вслух о всякого рода историко-политических травмах, обязывающих несчастных матерей так трястись над сыновьями, кроме собственно «еврейской» темы с ее «материнской» спецификой, которую я не заметила и не акцентировала бы. Зато в начале фильма звучит советский хит «Крейсер «Аврора» (вот он, Музей революции), тонко к ним отсылающий. Правда, можно это и не прочитывать — текст-то петербургский, но без нарочитого насаждения и смакования питерских пейзажей. «Колыбель революции», однако, как представляется, все-таки в задумке авторов,

не позволяет выбраться «из стерильных пеленок». Внимательный, исторически подкованный зритель заметит «революционную» фамилию Славика (и его мамы) — Бронштейн. Не случаен и активный *музыкальный ряд* из советской эстрадной классики: «Я не могу иначе», «Точка, точка, запятая», «Луч солнца золотого», удерживающие в инфантильном прошлом. Песни сменяются универсальной «Ave Maria» — как апофеоз и символ умиротворения, выводя героев в общекультурную модель зрелости.

Принципиален и выбор в качестве главной музыкальной темы, служащей лейтмотивом, композиции группы «Моральный кодекс» «До свиданья, мама!». Их звучание безупречно, а грубый вокал солиста Сергея Мазаева отлично задает интонацию и «побегу от мам», и экзистенциальному *счастью* в финальной песне «Где ты?» («...пело лето о своей свободе /...Где ты, оранжевый полдень и теплое лето /...ты была в душе свободной птицей /Я был вольным ветром над рекой...»). Мазаев — один из рокеров с какой-то «взрослой», «настояще-мужской» репутацией, при этом умудряется сохранить и юношеский задор.

Наиболее интересен все же Химик (мне он видится центральным персонажем). Для него Галчонок — любовь созревшая. Девушка «снилась ему всю жизнь», с юности (косвенно намекается, что он возможный отец Славика). Теперь он на правах опытного дяди выступает агентом вторичной социализации для Гали, раскрывая ее как женщину, лишь кажущуюся взрослой. Заботливо наставляет девушку Женю: «Привыкай». Сам актер Игорь Яцко одновременно является и режиссером (главреж Школы Драматического Искусства). Здесь он — тоже главный режиссер, демонстрируя референсы к «Покровским воротам» (формально это повзрослевший, но не наигравшийся Костик). Славик мог бы подрасти в «Льва Евгеньича», который вдруг бы не дождался своей «Людочки», но оказался под присмотром «взрослой опытной женщины ЗаеБорисовны», которая бы о нем заботилась. «Как хорошо, что тебя я нашел!» — поется в главном саундтреке, ставшем гимном свободы. «Я уже вырос!» — громко заявляет Славик.

Совершенно удивительны речевые практики влюбленных героев: с разговорщицко-шпионской лексики переходят на Шекспира, лирику трубадуров. В картине как бы допи-

сывается счастливый финал для Ромео и Джульетты. Реминисценция прослеживается и на «Много шума из ничего», и на другие классические комедии. Хотя в традиционном отечественном дискурсе могло бы закончиться ничем, в чеховском духе или «русским финалом» (понятие, альтернативное голливудскому хэппи-энду)¹. Тогда, может быть, фильм больше бы отметили и наградили. «Мама дарагая» продолжает сказочные традиции Рязанова, выдерживая жанр. Не случайно в Выборге комедия был отмечена и спецпризом жюри «За верность жанру».

Есть ли жизнь после свадьбы? «Я готов жениться на девушке, которую люблю!» — формула простая и вечная. Не устояла и мама, подхватывая конспиративный язык возлюбленного Химика («Это что, отвлекающий маневр?»).

Финал почти сказочный, в жанровом духе, довольно прямолинейный — создается чуть ли не коммуна, пресловутая «ячейка». Все «устаканились», с «хиппушным» привкусом. Идеино очень привлекательный и невероятно жизнеутверждающий финал. Такой, видимо, и должна быть зрелость — «готовность делить кайф и геморр» и «плодить гуманоидов». Перекодируя из лично-матримониальных мотивов («ячейка») в социальную плоскость, получаем горизонтальные связи *солидарности* (знакомое и родное «будем дружить семьями») вместо вертикальных «гестаповских»).

Казалось бы, перед нами типичный сюжет об обретении самостоятельности, но решенный изящно, не скатываясь в пошлость, не переходя грань. Без ложного пафоса, дидактики и надрыва. Оригинальность ему придает то, что к социализации — этапу приобщения к зрелости как процессу обоюдоострому — подключается «ленинградский рок-н-ролл», то есть такое явление, как питерская рок-культура, воплощенная рокером Штырем (красивая и добрая пародия на БГ) и его корешем Химиком, чуть успокоившимся. Кстати сказать, Артур Ваха (пастор-пастырь Штырь) — фронтмен питерской музыкальной субстанции Стаи «Полетели», на концертах которой актер шикарно поет забойные композиции на стихи русских поэтов. Контекст все же есть: питерская неформальность, рок-н-рольный дух свободы (для меня это настроение срифмовалось с «Летом» Ки-

¹ Стишова Е. М. Указ. соч. С. 184.

рилла Серебренникова). Другим очень хочется, чтоб «тетка полетела», потому что «Беременная летающая тетка» — название, видимо, несостоявшегося альбома. Полетела же в финале тетя Люся — Марина Голуб, памяти которой посвящен фильм. В вечность.

Таким образом, поиск зрелости и его результаты логически вытекают из проблем «сюжета настоящего», преодоления его боязни. Зрелость прямо пропорциональна трезвому осознанию реальности, Настоящего. И смелому взгляду в будущее.

S.N Elanskaya

In search of maturity: how to grow up in national cinematographic space (as illustrated by the film of Y. Chevazhevsky “Mom daragaya!”)

The problem of finding signs of maturity and the ways of its representation in national cinema is being actualized. A brief excursion into the history of our cinema makes it possible to reveal all the complexity and ambiguity of forming “maturity” category, not directly related to age, but due to socio-cultural factors and peculiarities of motion-picture process itself. Attention is focused on the comedy by Y. Chevazhevsky “Mom daragaya!” (2014), where, in an exaggeratedly ironic vein, some fancifully intertwined peculiar practices of attaining maturity are represented.

Key words: maturity, national cinema, totalitarian culture, traditionalist consciousness, mythology of heroic, film festival, rock culture.

ОБ АВТОРЕ:

ЕЛАНСКАЯ Светлана Николаевна — кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета

А. А. Елкина

Ускользящая чистота: зрелость сквозь призму японской мультипликации (аниме «Banana Fish» и американская литература 1930–1950-х гг.)

Зрелость в кинематографе всегда изображалась по-разному. Изображение зрелости в японской анимации нередко происходит через встречи с удивительными тварями, духами, бытовыми сложностями или даже военными катастрофами. «Banana Fish» же из этой категории выделяется. Необычно уже то, что заголовок каждой серии — это одноименное произведение американской литературы 1930–1950-х гг. (это и «Хорошо ловится рыбка-бананка» Д. Сэлинджера или «Снега Килиманджаро» Э. Хэмингуэя и др.). Поэтому становление личности главного героя, основной этап его зрелости представляется интересным проанализировать и проследить сквозь призму американского литературного контекста заданного периода.

Ключевые слова: аниме, зрелость, Япония, американская литература.

Японская мультипликация уже давно превратилась из киноразвлечения в мировой культурный феномен и один из главных символов Страны восходящего солнца, а темы взросления и зрелости в аниме интерпретируются и развиваются уже не одно десятилетие.

«Культура, к которой принадлежит аниме, в настоящее время является “популярной” или “массовой” культурой в Японии, а в Америке она существует как “суб”культура <...>. В Японии за последнее десятилетие аниме все чаще рассматривается как интеллектуально сложная форма искусства, что подтверждают многочисленные научные труды по этому вопросу. Аниме-тексты развлекают аудиторию во всем мире на самом базовом уровне, но, что не менее важно, они также перемещают и провоцируют зрителей и на других уровнях, стимулируя аудиторию работать над определенными современными проблемами так, как это не могут делать старые художественные формы. Более того,

именно из-за своей популярности они затрагивают более широкую аудиторию в большей степени, чем некоторые менее доступные виды культурного обмена. Другими словами, аниме, безусловно, является культурным феноменом, заслуживающим серьезного внимания, как в социологическом, так и в эстетическом плане¹, — утверждает Сьюзен Дж. Нейпир в своей знаменитой работе «Аниме от Акиры к Принцессе Мононоке».

Инициация в японской анимации (да и в мультипликации вообще) нередко происходит при столкновениях с удивительными тварями, духами, бытовыми сложностями или даже военными катастрофами². Иными словами, японские школьники в аниме выглядят готовыми взрослыми, которым просто нужно сбросить оболочку сомнений и страхов несамостоятельности — и в этом им стремятся помочь более зрелые ровесники, напоминающие идеальных юных граждан. Вдобавок нельзя сбрасывать со счетов внутреннее противоречие японской культуры, красиво рифмующееся с душевными распрями молодых людей: все они колеблются между национальным колоритом и американским (или попросту иностранным) влиянием³.

Аниме «Banana Fish» в этой категории выделяется. В основу сценария положена очень популярная и уже давно ставшая классикой манга за авторством Акими Йосида (Akimi Yoshida) (выпускалась с 1985 по 1994 г.). Сериал состоит из двадцати четырех эпизодов, каждый из которых назван в честь одного из произведений Д. Сэлинджера, Ф.

¹ Napier S. J. *Anime from Akira to Princess Mononoke: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. New York, 2001. P. 4.

² См. об этом: Елкина А. А. 1) Кайдан в стиле аниме: «городские легенды» Хаяо Миядзаки и рассказы о призраках // Все секреты мира: Тайна в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2017. С. 221–235; 2) Между лагерем и бомбардировкой: травматология юности в Японии времен второй мировой в литературе и на экране // Юность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 110–123.

³ Ускользящая чистота: 10 аниме про взросление. [Электронный ресурс]: BURO. Режим доступа: <https://www.buro247.ru/culture/cinema/3-aug-2018-coming-of-age-anime.html>. – Дата обращения 17.03.2019.

Фицджеральда, У. Фолкнера и Э. Хемингуэя. В связи с этим, становление личности главного героя, основной этап его зрелости представляется интересным проанализировать и проследить сквозь призму американского литературного контекста заданного периода (1930–1950-е гг.) на примере нескольких произведений вышеупомянутых авторов.

Интересно, что личный зрелый опыт автора послужил основой сюжета для написания манги. Акими Йосида-сан была очень впечатлена и вдохновлена американской культурой после своего путешествия в Америку по случаю окончания университета¹. Эти воспоминания и легли в основу истории.

Начало истории аниме приходится на период Вьетнамской войны (в аниме — война в Ираке; события перенесены уже в современное зрителю время). Рядовой Гриффин Калленрейс, лишившись рассудка, открывает стрельбу по своим же однополчанам. Когда его удастся усмирить, он все время произносит единственную непонятную фразу: «Банановая рыба». После этого Гриффин, так и не вернувшись к нормальной жизни, становится обузой для 17-летнего младшего брата по имени Эш Линкс.

Однажды судьба сводит Эша с раненым мужчиной. Перед смертью тот говорит уже знакомые парню слова: «Банановая рыба». Эш понимает, что в его руках — нить к тайне, ставшей причиной безумия его брата. Он твердо решает выяснить, какой секрет кроется за странным выражением. Однако сделать это нелегко, ведь на пути встает его старый знакомый — Дино Гольцзине, босс корсиканской мафии. По стечению обстоятельств Эш знакомится с двумя фотожурналистами из Японии — Сюнъити Ибэ и Эйдзи Окумура, которые прилетели делать материал об американских бандитах. Их заинтересовала загадочная

¹もっと吉田秋生作品を楽しめる！画業40周年の歴史を辿る「漫画家本Special 吉田秋生本」。 (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]:コミックナタリー. Режим доступа: https://natalie.mu/comic/pp/bf_yoshidaakimi/page/2 - Дата обращения 12.05.2019.

история, и они с энтузиазмом подключаются к расследованию¹.

Серия 24 - Над пропастью во ржи Серия 23 - По ком звонит колокол Серия 22 - Когда я умираю Серия 21 - Неповерженные	1. A Perfect Day For Bananafish 2. In Another Country 3. Across the River and Into the Trees
Серия 20 - Непобеждённые Серия 19 - Ледяной дворец Серия 18 - Острова в океане Серия 17 - Убийцы Серия 16 - Ах ты мой бедный павлинчик! Серия 15 - Райский сад Серия 14 - Ночь нежна Серия 13 - Снега Килиманджаро Серия 12 - Иметь и не иметь Серия 11 - Прекрасные и проклятые Серия 10 - Снова в Вавилоне Серия 9 - Пообещай мне танец Серия 8 - Банальная история Серия 7 - Молодой богач Серия 6 - Мой потерянный город Серия 5 - От смерти до утра Серия 4 - На этой стороне рая Серия 3 - Через реку и в лес Серия 2 - В другой стране	4. This Side of Paradise 5. From Death to Morning 6. My Lost City 7. The Rich Boy 8. Banal Story 9. Save Me the Waltz 10. Babylon Revisited 11. The Beautiful and Damned 12. To Have and Have not 13. The Snows of Kilimanjaro 14. Tender in the Night 15. The Garden of Eden 16. Lo, the Poor Peacock 17. The Killers 18. Islands in the Stream 19. Ice Palace 20. The Unvanquished 21. The Undefeated 22. As I Lay Dying 23. For Whom the Bell Tolls 24. The Catcher in the Rye
Серия 1 - Идеальный день для банановой рыбы	

Список серий аниме в русском переводе и оригинальные названия на английском
(рис. 1 и 2)

Само название сериала сразу же создает отсылку к рассказу Д. Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка», сюжетная канва которого задает всю дальнейшую структуру аниме, цитируется персонажами и играет в нем одну из ключевых ролей. В аниме само понятие «рыбка-бананка» — наркотик, из-за которого сходит с ума брат главного героя во время войны в Ираке, а еще интерпретируется как «рыба, встретив которую, захочется умереть» (яп. バナナフィッシュっていうの魚に会って死にたくなるんだ[Bananafisshu tte

¹Банановая рыба (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]: YANDERE. Режим доступа: <https://yandere.top/anime/4189-banana-fish.html> – Дата обращения: 17.03.2019.

iu no sakana ni deau to shinitaku naru nda]¹). В самом рассказе же трактовка символа до сих пор не имеет однозначной и четкой точки зрения, а сам он остается загадкой. Однако проводится явная параллель между Симором Глассом — вернувшимся с фронта солдатом, с весьма необычными взглядами на жизнь и явными психическими отклонениями, о которых прямо говорится в тексте, и Гриффинном, братом Эша. Возможна интерпретация рассказа и с точки зрения психоанализа. У слова «bananafish» в английском языке имеется свой собственный подтекст — жаргонные выражения «to go banana», «to get banana» означают «спянуть», «рехнуться»², что и происходит с героями.

Существует «восточная» интерпретация, связанная с другими индийскими религиями. В индийской культуре банан, его листья — символ любви. Так что уже название рассказа задает настроение эротики, чувственности³. Сам текст рассказа строится также на неразрывном мотиве эроса и танатоса (платоническая любовь героя к маленькой девочке и его самоубийство в конце)⁴, эти же мотивы можно прочесть и в сюжете аниме. Привязанность, дружба и платоническая любовь между Эйдзи и Эшем присутствуют на протяжении всей сюжетной линии, а сами герои постоянно находятся на грани жизни и смерти. Эш в конце погибает, оказавшись полностью уязвимым перед врагом из-за своей дружбы с Эйдзи и привязанности к нему.

¹ BANANA FISH [Fuji TV Official] (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]: YouTube. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=LRzyT-lty2g&t=2s> – Дата обращения: 12.03.2019.

² Галинская И. А. Загадка Сэлинджера. Отличный день для банановой сельди // Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 22.

³ Хорошо ловится рыбка-бананка (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]: Википедия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%88%D0%BE_%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%82%D1%81%D1%8F_%D1%80%D1%8B%D0%B1%D0%BA%D0%B0-%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%B0 – Дата обращения: 17.03.2019.

⁴ Галинская И. А. Загадка Сэлинджера. Отличный день для банановой сельди // Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 20.

Вообще Симора Гласса можно сравнить с главным героем аниме гораздо в большей степени. Как война психологически и психически изменила Гласса и лишила возможности социализации, так и жизнь и те испытания, что Линкс перенес с малолетства (жертва детской проституции, убийство в целях самообороны в возрасте 8 лет, продажа Эша собственным отцом боссу мафии в качестве «ручной зверушки»), отразились на душе и взрослении подростка.

Однако разговор о зрелости в аниме все же нужно вести на примере двух героев — Эша и Эйдзи. Главный протагонист предстает перед нами не 17-летним подростком, а взрослым в теле подростка — зрелым, хладнокровным, рассудительным убийцей, к тому же обладающим IQ около 200 (этакий Марти Стю). Симор из «9 рассказов» Сэлинджера также был гениальным ребенком, отлично знавшим и понимавшим философию, увлекавшимся поэзией и восточными учениями — в частности, дзэн. А вот 20-летнего Эйдзи автор показывает нам как наивного молодого человека, который только при столкновении с трудностями по ходу развития сюжета приобретает свою зрелость (то же самое, к слову, наблюдаем и у всех женских персонажей в фильмах Хаяо Миядзаки¹).

Рассказ Э. Хемингуэя «Снега Килиманджаро» в аниме и манге цитируется напрямую: «Килиманджаро — покрытый вечными снегами горный массив высотой в 19710 футов <...>. Почти у самой вершины западного пика лежит иссохший мерзлый труп леопарда. Что понадобилось леопарду на такой высоте, никто объяснить не может»².

¹ См. в указанной выше работе С. Дж. Напьер.

² *Хемингуэй Э. Снега Килиманджаро // Хемингуэй Э. Избранное / Сост. Б. Грибанова. М.: Просвещение, 1984. С. 5.*



Оригинальные страницы манги (рис. 3 и 4)

Эш Линкс — псевдоним героя, его настоящее имя Аслан Джейд Калленрейс¹, которое он скрывает. «Линкс» в переводе с английского означает «рысь», сами подчиненные Эша сравнивают его с необузданным горным котом (яп. 山猫 yamaneko), «Аслан» означает «лев», в аниме интерпретируется как «солнечный свет», «Джейд» — жадеит, или нефрит — символ мужества и отваги. В итоге перед нами образ гордого, мужественного, свободного дикого кота, ко-

¹ BANANA FISH (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]: FANDOM. Режим доступа: https://banana-fish.fandom.com/wiki/Ash_Lynx – Дата обращения: 17.03.2019.

торый не боится идти к своей смерти (в этой серии он сталкивается с одним из своих главных врагов). Цитируя строки из рассказа, Эш говорит следующее: «Думая о своей смерти, я вспоминаю о леопарде. Почему он поднялся так высоко на гору? Он заблудился во время охоты за добычей, пока достиг точки невозврата? Или он поднимался все выше и выше, словно одержимый каким-то желанием и пал в своем поиске? Он пытался вернуться или хотел подниматься выше? В любом случае, он должен был знать, что не сможет вернуться. Я же никогда не боялся смерти, но и не желал ее»¹. Всю свою жизнь, существуя в мире криминала и стремясь отомстить и нагнать добычу (выбиться из-под власти Дино и убить его), герой зрело рассуждает о собственной смерти и принимает ее, и, как и леопард, в итоге, достигает точки невозврата и погибает.

Отсылки же к другим произведениям авторов либо явно присутствуют в сюжете, либо их названия взяты для сохранения общей логики наименования серий. Так, в одной из серий обыгрываются сразу два романа Э. Хемингуэя «Острова в океане» и «Прощай, оружие!». Это любимые книги Бланки — бывшего наемного убийцы и наставника Эша. «Острова в океане» здесь не только книга, но и Карибы, где давно проживает бывший киллер, а также мотив свободы и душевного покоя, спасение от жестокости мира и бессмысленных убийств.

Настоящее имя Бланки Сергей Валишков, когда-то он был командиром КГБ и был женат на Наталье Карсавиной — дочери бывшего политзаключенного. В итоге, девушку по приказу правительства убивают, подстраивая все, как теракт. Кодовое имя «Бланка» означает «белый», он взял его в честь места рождения жены — республики Беларусь. История их с Наташей жизни и любви практически в точности повторяет сюжет романа «Прощай, оружие!». Также это прямая метафора того, как Бланка оставил когда-то свою деятельность киллера и наставника Эша.

¹ Банановая рыба, серия 13 «Снега Килиманджаро» (заголовок с экрана), [Электронный ресурс]: FindAnime. Режим доступа: http://findanime.org/banana_fish/series13?mtr= – Дата обращения: 5.03.2019.



Оригинальные кадры из 18 серии «Острова в океане» и 23 серии «По ком звонит колокол» (рис.5 и 6).

Роман Хэмингуэя «За рекой в тени деревьев» также один из лейтмотивов аниме. В названии книги использованы предсмертные слова Томаса Джексона, генерала «южан» времен Гражданской войны в США: «Переправимся через реку и отдохнем в тени деревьев»¹. Если разобраться в символике, то река означает стоящие перед героями трудности, а тень деревьев — покой. Исходя из значения этих слов, можно сказать, что они символизируют Эша и трактовать их можно, как: «Я должен сражаться с ним (Дино), чтобы стать свободным». Внутренняя и внешняя свобода для героя — окончательный этап формирования зрелости.

¹ Хэмингуэй Э. За рекой в тени деревьев. М.: АСТ, 2016. С. 318.

Явные сюжетные параллели проводятся между главным героем романа и Максом Лобо — сокамерником и впоследствии другом Эша, бывшим полицейским, журналистом. Также Макс — бывший сослуживец Гриффина, который и остановил брата Эша, выстрелив ему в ноги. После случившегося в горячей точке он решает раскрыть обстоятельства загадочного сумасшествия своего друга и выяснить все о загадочном слове «рыбка-бананка», за что и попадает в тюрьму. Главный герой романа «За рекой в тени деревьев» — пожилой человек, профессиональный военный, американский полковник Ричард Кантуэлл. Он прошел через все крупные войны XX века и теперь, в первые годы после Второй мировой войны, полковник приезжает на несколько дней в Венецию. Полковник едет прощаться не только с Венецией, но и с любимой женщиной, которая родилась и выросла в этом городе. Это последняя любовь Ричарда Кантуэлла. Несколько дней они проводят вместе, гуляют по городу, сидят в барах и уютных ресторанчиках, лежат в постели и разговаривают о любви и войне. Через несколько дней полковник решает поехать поохотиться на уток и на обратной дороге умирает от сердечного приступа¹.

Судя по синопсису, это описание героя может символизировать и Макса. Судьба не просто так связывает его с Эшем. Он снова возвращается к прошлым событиям, к продолжению неосознанной погони за аморфной «рыбкой-бананкой». Словно Кантуэлл, вернувшийся в Венецию спустя столько лет и пытающийся вернуть былые времена и возродить старую любовь. Так же и Макс, возможно, до сих пор чувствует большую вину за случившееся с братом Эша, что инстинктивно и подвигло его на поиски истины. Эш меняет Макса внутренне, но по ходу сюжета также наблюдается и самостоятельный духовный рост героя.

¹ За рекой, в тени деревьев (заголовок с экрана). [Электронный ресурс]: Википедия. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0_%D1%80%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%B9_%D0%B2_%D1%82%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%8C%D0%B5%D0%B2 – Дата обращения 20.03.19.

Следующая цитата из романа Ф. Фицджеральда «Молодой богач» в одноименной серии очень точно описывает появление одного из главных персонажей — коварного Юэ Лун Ли, незаконнорожденного сына влиятельной китайской семьи Ли. Постыдная тайна — само его существование. Он обладает исключительными навыками манипулирования, способен превращать людей в марионеток. Является искусным убийцей, которому даже не нужно прятаться во мраке ночи. Он спокойно может скрывать себя при свете дня, так, что вряд ли кто-либо заподозрит его, пока не станет слишком поздно: «Когда я слышу, как человек уверяет, будто он “обыкновенный, честный, простецкий мальчик”, я нисколько не сомневаюсь, что в нём есть заведомое, а возможно даже, чудовищное извращение, которое он решил скрыть, — а его притязания быть “обыкновенным, честным, простецким” лишь способ напомнить себе о своей постыдной тайне»¹. Сам герой до конца истории остается обиженным ребенком, не знающим, что значит искренняя, а не купленная за деньги любовь и дружба. Зрелости этот персонаж не достигает и вовсе.

Романы «Спаси меня, вальс» и «Ночь нежна», так же, как и рассказ «Хорошо ловится рыбка-бананка» связаны лейтмотивом сумасшествия и обреченности главных героев.

В серии «Когда я умирал», отсылающей нас к одноименному роману У. Фолкнера, со всех предателей спадают маски и открываются их истинные лица. Эйдзи находится на краю жизни и смерти: «Я думал, что смерть — явление телесное, теперь же я знаю, что она всего лишь функция сознания, сознания тех, кто переживает утрату. Нигилисты говорят, что она — конец, ретивые протестанты — что начало, на самом деле она не больше, чем выезд одного жильца или семьи из города или дома».² Именно эта грань становится для героя ключевой в его окончательном становлении как зрелого персонажа.

Сюжет серии «По ком звонит колокол» имеет связь с романом Хэмингуэя не такую явную. Здесь показана подготовка всех бандитских группировок к восстанию против

¹ Фицджеральд Ф. Молодой богач. М., 2015. С. 6.

² Фолкнер У. Когда я умирала / Пер. с англ. В. Гольшева. М.: АСТ, 2017. С. 31.

мафии Гольдзине, словно партизанский отряд Пабло из самого романа. Знаменитые строки: «Не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе»¹, — словно являются лейтмотивом всего аниме. А цитата из романа: «— А страха в тебе нет? / — Смерти я не боюсь, — сказал он, и это была правда»² снова возвращает нас к «Снегам Килиманджаро» и принятию будущей смерти Эшем.

Серия «Над пропастью во ржи» завершает сериал, создавая тем самым кольцевую композицию (начинается и заканчивается повествование произведениями Сэлинджера). Само название обыгрывается в финальных титрах к каждой серии, где Эш и Эйдзи оказываются на закате в ржаном поле, пытаясь поймать друг друга.

Обратимся к оригинальному названию, которое можно трактовать как «Ловец во ржи»: «Понимаешь, я себе представил, как маленькие ребятишки играют вечером в огромном поле, во ржи. Тысячи малышей, и кругом — ни души, ни одного взрослого, кроме меня. А я стою на самом краю скалы, над пропастью, понимаешь? И мое дело — ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а тут я подбегаю и ловлю их, чтобы они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи»³.



¹ Хемингуэй Э. По ком звонит колокол / Пер. с англ. И. Доронина. М.: АСТ, 2016. С. 5.

² Там же. С. 37.

³ Сэлинджер Дж.-Д. Над пропастью во ржи. Повести. Девять рассказов. М.: Художественная литература, 1983. С. 150.



Оригинальные кадры аниме (рис. 7,8,9)

Оба героя находятся на краю пропасти, пытаются спасти себя и друг друга, они и есть те самые «ловцы во ржи» — именно каждый друг для друга. Но, в итоге, спасти жизнь удастся только одному. Изначально Эш видел в Эйди несмышленного мальчишку, случайно затянутого в круговорот всех событий. Именно этот паренек вернул частичку утраченного детства главному герою, помог снова почувствовать себя нужным и живым. Мы видим, как постепенно у Эша ломается маска зрелого юноши, а сквозь нее проглядывается ранимый недолюбленный ребенок, которому нужна простая забота, который когда-то глубоко в себе спрятал свои искренние чувства, а на волю выпустил страх, гнев и лишь желание отомстить, которые и обличили его в маску зрелости.

Внезапная смерть для Эша становится своего рода катарсисом. В аниме и рассказе любовь (эрос) мы можем

трактовать, согласно индуизму, не как положительное чувство, а порождающее низменные страсти и выводящее человека из состояния равновесия¹. Эш становится уязвимой жертвой именно в момент чтения прощального письма от Эйдзи. Его ранят, он убивает обидчика, но не пытается спасти свою жизнь. Понимая, что они больше никогда не встретятся, в душе он отпускает Эйдзи, а сам возвращается в любимое место, где всегда находил душевный покой — Нью-Йоркскую библиотеку, где и умирает со счастливой улыбкой на лице, впервые без кошмарных снов. Смерть для героя была единственным выходом даже по мнению автора манги, ведь за все совершенные грехи Эш не мог бы остаться в живых. Это его последний в жизни поединок, как и поединок матадора с быком в рассказе Э. Хемингуэя «Непобежденный».

Дзэн учит, что просветление может быть доступно каждому человеку, оно означает «новый взгляд на жизнь, на свое место в ней, новое отношение к действительности»². Достигнув состояния сатори, человек, по утверждению учителей дзэн, меняется. Он по-новому начинает относиться к тем жизненным проблемам, которых раньше не понимал и которые казались ему неразрешимыми. Главные герои тоже достигают сатори, один при жизни (Эйдзи становится взрослее духовно, перебарывает свои страхи), другой — только со смертью, ведь он уже при жизни достиг апогея духовного роста, дальнейшего пути нет — есть только сатори и новая, иная жизнь вне этого мира.

Как и в повести У. Фолкнера «Непобежденный», где детство сталкивается с настоящей жестокостью военного времени и бунтом юности, и оканчивается приходящим осознанием реальности, принятием ответственности за дела отцов и наступлением зрелости. В современном мире обряды инициации становятся все сложнее и разнообразнее.

¹ Галинская И. А. Загадка Сэлинджера. Отличный день для банановой сельди // Загадки известных книг. М.: Наука, 1986. С. 19.

² См.: Арутюнов С. А., Светлов Г. Е. Старые и новые боги Японии. М., 1968. С. 60–63.



*Оригинальные кадры из финальной серии
«Над пропастью во ржи» (рис. 10,11,12)*

Внутренняя зрелость является настоящим признаком перехода из одного состояния в другое. Личность созревает неравномерно; ответственность, внутренняя гармония, переосмысление отношений с родителями или окружением —

все требует отдельных трансформаций, подчас имеющих ритуальный характер. Так и в «Рыбке-бананке» — смерть, согласно буддизму, — не конец, это перерождение, духовное взросление, завершение которого возможно уже не в нашем мире.

Таким образом, проблема взросления в японской культуре, в отличие от европейского миропонимания, — это не обретение опыта как такового, а, в первую очередь, утрата невинности и детства. И данные западные тексты, которые, по сути, являются также и каноническими, становятся для этого аниме своеобразными маркерами утраты этой духовной невинности.

A. A. Elkina

Elusive purity: maturity through the lens of Japanese animation (the anime «Banana Fish» and the American literature of the 1930s and 1950s).

Maturity in cinema has always been portrayed in different ways. The depiction of maturity in Japanese animation often occurs through encounters with amazing creatures, spirits, domestic difficulties or even military disasters. «Banana Fish» stands out from this category. Unusually already the, that the headline each series of — this eponymous the product American literature 1930-1950's («Well is caught fish-bananka» D. Salinger or «Snow Kilimanjaro» E. Hemingway and others. Therefore, the formation of the personality of the main character, the main stage of his maturity is interesting to analyze and trace through the prism of the American literary context of a given period.

Keywords: anime, maturity, Japan, American literature.

ОБ АВТОРЕ:

ЕЛКИНА Анастасия Александровна — аспирант 3 года обучения, Тверской государственный университет.

Содержание

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ	3
-----------------------------	---

ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО ЗРЕЛОСТИ

<i>В. А. Кошелев</i> Между молодостью и старостью: о возрасте героя русской литературы	9
<i>Ю. М. Никишов</i> «Покорный общему закону, переменился я»	20
<i>О. С. Карандашова</i> На полудороге к ясности и покою: зрелость в поэзии В.А. Жуковского	34
<i>Н. Е. Никонова</i> Зрелость как сюжет жизнетворчества В.А. Жуковского	41
<i>С. А. Васильева</i> Путь к зрелости героинь И.А. Гончарова.....	56
<i>С. В. Денисенко</i> Возраст автора и возраст его героев на примере И.А. Гончарова и его творчества	66
<i>И. В. Мотеюнайте</i> «Зрелость» С.Н. Дурылина-исследователя: биография и методология.....	74
<i>А. М. Грачёва</i> Последняя литературная ученица Алексея Ремизова (Н. Кодрянская на страницах «Дневника мыслей»)....	87

СОЦИОЛОГИЯ ЗРЕЛОСТИ

<i>Ли Цун</i> Возраст Китая во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова	99
<i>Н. В. Снетова</i> Проблемы зрелости человека и общества в зеркале рефлексии Николая Страхова	106
<i>А. В. Кошелев</i> Зрелость Льва Камбека, или Об одном литературном скандале	119

<i>А. А. Рыбакова</i> «Что с собой делать?» Зрелость в антинигилистических романах Н.С. Лескова.....	125
<i>А. С. Урюпина</i> «Мы начинали вместе»: супруги Ремизовы о старшем поколении эмиграции.....	134
<i>С. М. Пинаев</i> Трагическая зрелость героя Хемингуэя (о книге рассказов «В наше время»)	144
<i>А. М. Бойников</i> Идентификация нравственного идеала как компонент зрелости молодого поколения (на примере прозы Л.Е. Нечаева)	156
<i>А. Б. Бушев</i> По эту сторону тектонического разлома: зрелость в эпоху постперестройки	165

ОБРЕТЕНИЕ И УТРАТА

<i>А. О. Шелемова, Ван Юй</i> Зрелость как художественно-этическая категория в «Слове о полку Игореве».....	177
<i>Д. С. Лукин</i> Страдания созревания: проблема обретения жизненного опыта в творчестве Леонида Андреева	184
<i>Ю. В. Доманский</i> (Не)зрелость в «Вишнёвом саде» Чехова	192
<i>В. В. Шадурский</i> «Бред» Марка Алданова: о зрелости героев и произведения.....	200
<i>Е. А. Новосёлова</i> Принятие «реальности жизни» как миромоделирующая позиция зрелости Саши Антипова в романе Ю. В. Трифонова «Время и место»	217

<i>П. С. Громова</i> Возрастная проблематика в малой прозе В. В. Годовицына	224
<i>И. Б. Сазеева</i> Обретение духовной зрелости рыцарем веры («Страх и трепет» С. Кьеркегора)	231

ЭСТЕТИКА ЗРЕЛОСТИ

<i>С. В. Фролов</i> Творческая зрелость — «парадокс надлома» у русских композиторов	247
<i>О. И. Федотов</i> Ехеги monumentum (Мотив поэтической статуи в лирике Бродского) ...	258
<i>А. Ю. Сорочан</i> Изгой и наблюдатель	269
<i>Б. Ф. Кольмагин</i> Зрелый человек в поэзии андеграунда.....	279
<i>Е. П. Беренштейн</i> «Еще далёко мне до патриарха»: концепт «зрелости» в художественном мире Осипа Мандельштама	287
<i>С. Н. Еланская</i> В поисках зрелости: как повзрослеть в отечественном кинематографическом пространстве (фильм Я. Чеважевского «Мама дарагая!»)	297
<i>А. А. Елкина</i> Ускользящая чистота: зрелость сквозь призму японской мультипликации (аниме «Banana Fish» и американская литература 1930–1950-х гг.)	311

Научное издание
Зрелость как сюжет

Составитель А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 23.10. 2019
Формат 60x84 1/16
Бумага типографская. Объем 10,6 п. л.
Тираж 500 экз.
Издательство ООО «Альфа-пресс»
8 910 532 1504

