



С
Т
А
Р
О
С
Т
Ь

К
А
К

С
Ю
Ж
Е
Т

СТАРОСТЬ КАК СЮЖЕТ



***Памяти
Вячеслава Анатольевича Кошелева
и
Сергея Ивановича Кормилова***

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

Старость как сюжет

**Тверь
2020**

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

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

Составитель:
А.Ю. Сорочан

Рецензенты:
А.Д. Степанов, В.М. Мирзоева

С 89 *Старость как сюжет: Статьи и материалы* /

Ред. С.А. Васильева, С.В. Денисенко, А.Ю. Сорочан.
— Тверь: Тверской государственный университет,
2020. — 368 с., илл. (Время как сюжет; Вып. 9).

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

ISBN 978-5-7609-1597-9

В оформлении книги использованы:
картина В.Д. Поленова «Бабушкин сад» (1878),
фотографии А.Ю. Сорочана и М.Ю. Батасовой

© Авторы статей, 2020

От редколлегии

Данный сборник выпущен по итогам конференции «Старость как сюжет». Она стала продолжением исследовательского проекта, который кафедра истории и теории литературы Тверского университета осуществляет с 2012 года; с 2019 года 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», «зрелость». 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 «старость» связана и с представлениями о «мгновении» и «вечности», «прошлом» и «будущем», и с представлениями о «юности» и «зрелости». 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. «Старость» рассматривается чаще всего как этап подведения итогов, как «золотая осень» или «закат». Подобный подход возможен и в оценке развития государства/нации, цивилизации, человечества. На протяжении столетий менялись возрастные границы «старости», 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 уделить особое внимание следующим вопросам:
— *старость* в художественной и документальной литературе;

- представления об «индивидуальном времени» в классике и беллетристике;
- метафоры старости в литературном процессе (*старость* в письмах, дневниках, фельетонах, в литературе non-fiction);
- репрезентации *старости* индивида и *старости* мира: проблема соотношений;
- *старость* в системе хронотопических ценностей.

Однако, как и в сборниках о юности и зрелости, результат существенно отличается от первоначального проекта. И это требует некоторых объяснений; немаловажной представляется специфика индивидуального времени и сюжетов, связанных с соответствующими категориями.

Особое внимание авторов сборника на сей раз привлекли два аспекта темы, которые можно обозначить как «поэтическая старость» и «фантастическая старость». Поэзия старости самоочевидна; и «осень жизни» в сюжетах литературных произведений порой представлена в самом привлекательном свете. Но старость порождает сомнения, и статус этого сегмента «индивидуального времени» – дискуссионный. Сомнения могут касаться фигуры рассказчика или статуса героя, и если трактовать понятие «фантастика» достаточно широко, то старость – едва ли не самая фантастическая из категорий, фиксирующих индивидуальное время. Старость становится во всех смыслах временем иллюзий и сомнений и, в отличие от юности и зрелости, открывает новые возможности для осмысления и описания, связанные с «приостановкой недоверия» или, наоборот, усилением этого самого недоверия.

В третьем разделе речь идет не о сомнениях, а об утверждении; авторы обращаются к теме ценностей старости. А четвертый раздел посвящен эстетическим воплощениям символов старости в сюжетах литературных текстов, биографическим и социальным аспектам переосмысления старости и систематизации индивидуальных временных представлений, в которой особую роль играет «время исхода».

К сожалению, в этом году ситуация в мире продиктовала новые условия, и оргкомитет принял решение провести конференцию в новом экспериментальном формате блога (starost2020.blogspot.com), что позволило участникам в течение месяца читать и комментировать доклады. Отсутствие регламента дало время на размышления, на более

вдумчивое чтение, а также на развернутые и обдуманые вопросы и ответы. Стоит отметить, что блог поспособствовал оживленным и продуктивным дискуссиям к каждому из докладов, что редкость для конференций, обычно проводимых в «живом» формате; с материалами обсуждений все желающие могут ознакомиться на указанной выше странице блога. И вместо привычной уже общей фотографии на последней странице вы увидите компьютер с титульной страницей блога, который и стал местом нашей встречи. А сейчас перед вами – результат общего труда, в котором центральный сюжет развивается на фоне многочисленных отступлений.

Эта конференция оказалась итоговой не только потому, что завершила цикл мероприятий, посвященных репрезентациям индивидуального времени. Уже много лет наши чтения открывал своими блистательными докладами В.А. Кошелев, а завершал – С.И. Кормилов. К сожалению, в 2020 году это случилось в последний раз: в июне не стало Сергея Ивановича, а в июле скончался Вячеслав Анатольевич. Оба исследователя мечтали о конференции на эту тему, настаивали на ее проведении и приняли в ней участие – в этом сборнике вы прочтете статьи, основанные на докладах, которые открывали и закрывали программу наших заседаний. Но как бы хотелось, чтобы все было иначе...

Мы потеряли блестящих, эрудированных, свободомыслящих, великолепных и глубоких ученых. Но – и это гораздо важнее – трагедией стал уход прекрасных Людей, которые воплощали систему ценностей, которую мы старались развивать на наших конференциях. Никакие воспоминания не могут передать откровений человеческого общения; текст никогда не заменит Человека. И потому так тяжело и горько писать о В. А. Кошелеве и С.И. Кормилоче в прошедшем времени.

Одна из студенток, прочитав на странице блога доклад Вячеслава Анатольевича о пушкинской сказке, заметила, имея в виду и юношеский задор, заметный в этом тексте, и совсем не апологетический образ старости: «Видно, что Вы – человек еще совсем молодой». Вячеслав Анатольевич ответил: «Мне – увы – уже почти семьдесят». Но в нашей памяти Вячеслав Анатольевич останется энергичным и мудрым, деятельным и справедливым, откровенным и прямым... И встречи с В.А. Кошелевым и с С.И. Кормило-

вым навсегда запомнятся участникам наших тверских собраний. Их памяти посвящается эта книга...

На конференциях «Время как сюжет» В.А. Кошелев выступал со следующими докладами:

- Прошлое как настоящее: Драма А. Н. Островского «Козьма Захарыч Минин, Суворук» («Прошлое как сюжет», 2012);
- Настоящее как прошлое: драма А.Н. Островского «Гроза» («Настоящее как сюжет», 2013);
- Будущее «до истории»: «Снегурочка» А.Н. Островского («Будущее как сюжет», 2014);
- «Остановленное мгновение» и «жирный карандаш» («Мгновение как сюжет», 2016);
- Синдром Печерина, или Человек без времени («Безвременье как сюжет», 2017);
- «Студенческая кровь» («Юность как сюжет», 2018);
- Между молодостью и старостью: О возрасте героя русской словесности («Зрелость как сюжет», 2019).

На конференциях «Время как сюжет» прозвучали следующие доклады С.И. Кормилова:

- Прогнозы в критической прозе Осипа Мандельштама начала 1920-х годов («Будущее как сюжет», 2014);
- Вечность в сознании Лермонтова («Вечность как сюжет», 2015);
- «Вдруг» в «Преступлении и наказании» («Мгновение как сюжет», 2016);
- Временное и вневременное в «Ревизоре» и «Мертвых душах» Н.В. Гоголя («Безвременье как сюжет», 2017);
- «Молодая проза» в критике 1960-х годов («Юность как сюжет», 2018).

Поэзия старости



«Чего тебе надобно, старче?..»

В статье рассматривается развитие темы старости в пушкинской «Сказке о рыбаке и рыбке». Старик и Старуха в классической литературной традиции издавна были символами домашней гармонии. Пушкин нарушает эту традицию и демонстрирует ее нелепость.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, сказка, притча, сюжет, гармония

«Сказка о рыбаке и рыбке» — о которой пойдет речь — занимает, кажется, особенное место во всем цикле пушкинских сказок. Написана она была во время второй «болдинской осени». В конце черновой рукописи помета: «14 окт<ября> 1833. Болдино. 18-я песнь Серб<ская>» (III, 1089). Помета позволяет предполагать, что первоначально «Золотая рыбка» была задумана в ряду «Песен западных славян»: она упомянута и в пушкинском в списке 1834 г., перечислявшем некоторые стихотворения этого цикла: «[Сказка о рыбаке] *Рыбак и рыбка*»¹. Со стихами этого цикла сказка сближается прежде всего особенностями стиха². Она должна была занимать место где-то в конце цикла: она помечена как 18-я, а в окончательной редакции «Песен...» — 16 текстов.

Она кажется самой «русской» из сказок Пушкина. Много написано о том, что «Сказка о рыбаке...» является исключительным памятником чутья Пушкина к «подлинно-русской национальной стихии» и венцом его поэтического мастерства в сфере литературной сказки. Пушкин собирался включить ее в «сербский» цикл — но обилие собственно русских деталей быта заставили его предпочесть для нее место среди «простонародных сказок» — что было отмечено в проекте отдельной книги: «V. О Золотой рыбке»³.

И источники ее — не «песенные», а именно «сказочные». Они, в целом, выяснены еще в дореволюционном пушки-

¹ Рукою Пушкина. М.-Л., 1935. С. 280.

² Томашевский Б.В. О стихе «Песен западных славян» // Томашевский Б. О стихе. Статьи. Л., 1929. С. 63-76.

³ Рукою Пушкина. С. 266.

новедении¹. Сказка восходит к распространенному в мировом фольклоре сюжету о жадной старухе; ближайшим образом она связана с помещенной в сборнике братьев В. и Я. Гримм померанской «Сказкой о рыбаке и его жене». Со сказками братьев Гримм Пушкин, скорее всего, был знаком по их французскому переводу в книге «Vieux contes. Pour l'Amusement des Petits et Grands Enfants» («Старинные сказки. Для увеселения малых и больших детей»), которая сохранилась в его библиотеке. В немецкой сказке в качестве чудесного помощника (в отличие от русской народной сказки, в разных вариантах которой в этой роли выступают дерево, лисица, «птичка-невеличка» и т.п.) предстает именно *рыба* (камбала, объявляющая о том, что на самом деле она — зачарованный принц). К немецкой сказке восходит и описание изменяющегося по мере возрастания требований жадной старухи «синего моря».

Но есть *два существенных отличия* сюжета пушкинской сказки и от ее немецкого источника, и от русских сказок о «чудесном помощнике».

Первое отличие — в том, что персонажи сказки братьев Гримм вовсе не старые и не проживают вместе друг с другом «ровно тридцать лет и три года». Пушкин же специально нагнетает *мотив старости*: это именно «старик со своею старухой».

Второе отличие: в источниках вверх по социальной лестнице продвигаются *оба супруга* — у Пушкина *только старуха*. Старик как «ловил неводом рыбу», так и продолжает ловить». Старуха же, переместившись в «высокий терем» не только забывает про «свою пряжу», но начинает пренебрежительно относиться к мужу: «На него прикрикнула старуха, / На конюшню служить его послала»; или: «Как ты смеешь, мужик, спорить со мною?» А попавши в «царские палаты», совсем перестает его замечать с высоты своего положения: «На него старуха не взглянула, / Лишь с очей прогнать его велела». В черновой рукописи это обозначено еще острее. Там «глупая баба» (так ее продолжает величать и воспринимать муж) все время «законным обра-

¹ См.: Майков В.В. Сказка о рыбаке и рыбке Пушкина и ее источники // Журнал Министерства народного просвещения. 1892. № 5. С. 151-154; Сумцов Н. Исследования о Пушкине // Харьковский сборник. Харьков, 1899. С. 295-297; Азадовский М.К. Источники сказок Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 1. Л., 1936. С. 134-163.

зом» меняет свой социальный статус — а сам муж продолжает оставаться на низшей социальной ступени:

Осердилась глупая старуха
По щеке ударила мужа —
Я тебе госпожа, я дворянка,
А ты мой оброчный крестьянин (III, 1085)

Так, кажется, не бывает, — даже и в народной сказочной фантазии: муж не может находиться в ином социальном статусе, чем жена. Это противоречит и православному таинству «венчания», воспринимающим мужа и жену как *единое* телесное и духовное существо. Но на этом основании С.М. Бонди отделял «прогрессивную» пушкинскую сказку от «реакционного» народного источника:

«Во всех народных вариантах идея сказки — реакционная: осуждается стремление забитого, смиренного человека из народа подняться выше своего убогого состояния. Старик, вместе со старухой становится сначала богатым крестьянином, затем барином, царем — и в конце оба возвращаются к прежней нищете, наказанные за желание старухи стать самим Богом. Смысл сказки — “всяк сверчок знай свой шесток”. В пушкинской сказке судьба старика отделена от судьбы старухи; он так и остается простым крестьянином-рыбаком, и чем выше старуха подымается по социальной лестнице, тем тяжелее становится гнет, испытываемый стариком. Старуха у Пушкина наказана не за то, что хочет быть барыней или царицей, а за то, что, ставши барыней, она бьет и “за чупрун таскает” своих слуг, мужа-крестьянина посылает служить на конюшню; ставши царицей, она окружена грозной стражей, которая чуть не изрубил топориками ее старика; владычицей морскою она хочет быть для того, чтобы рыбка золотая служила ей и была у нее на посылаках. Это придает сказке Пушкина глубоко прогрессивный смысл»¹.

Социальное «разделение» жены и мужа на два «противоборствующих класса» — старика-«пролетария» и старуху-«эксплуататора» — в сущности, противоестественное, почему-то кажется нормальным всем окружающим. С ним согласны «бояре и дворяне» (выталкивающие мужа «взашей»), и «грозная стража», и весь остальной смеющийся «народ»: «Впредь тебе, невежа, наука: / Не садися не в свои сани!» Да и сам старик — тоже: «Старик не осмелился пе-

¹ Бонди С. Сказки Пушкина // Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т. Т. III. М., 1960. С. 527-528.

речь, / Не дерзнул поперек слова молвить...» Между тем, Старуха «поднялась» благодаря именно просьбам старика, который и «заказывает» все превращения.

«Сказка о рыбаке и рыбке» — это притча о человеческой жадности и неумеренности в желаниях. Она открывала X-й том журнала «Библиотека для Чтения», вышедший в свет 1 мая 1835 года. Издатель журнала, книгопродавец А.Ф. Смирдин, приобрел у поэта эту сказку месяцем-двумя ранее. С этим приобретением, судя по всему, был связан и известный рассказ Смирдина «о жене Пушкина», сохранившийся в воспоминаниях А.Я. Панаевой:

«— Характерная-с, должно быть, дама-с, — сказал Смирдин. — Мне раз случилось говорить с ней... Я пришел к Александру Сергеевичу за рукописью и принес деньги-с; он поставил мне условием, чтобы я всегда платил золотом, потому что их супруга, кроме золота, не желала брать денег в руки. Вот-с Александр Сергеевич мне и говорит, когда я вошел-с в кабинет: «Рукопись у меня взяла жена, идите к ней, она хочет сама вас видеть», и повел меня; постучались в дверь: она ответила «входите». Александр Сергеевич отворил двери, а сам ушел; я же не смею переступить порога, потому что вижу-с даму, стоящую у трюмо, опершись одной коленой на табуретку, а горничная шнурует ей атласный корсет.

«Входите, я тороплюсь одеваться, — сказала она, — Я вас для того призвала к себе, чтобы вам объявить, что вы не получите от меня рукописи, пока не принесете мне сто золотых вместо пятидесяти... Мой муж дешево продал вам свои стихи. В шесть часов принесете деньги, тогда и получите рукопись... Прощайте...»

Все это она-с проговорила скоро, не поворачивая головы ко мне, а смотрелась в зеркало и поправляла свои локоны, такие длинные на обеих щеках. Я поклонился, пошел в кабинет к Александру Сергеевичу и застал его сидящим у письменного стола с карандашом в одной руке, которым он проводил черты по листу бумаги, а другой рукой подпирал голову-с, и они сказали-с мне:

«Что? с женщиной труднее поладить, чем с самим автором? Нечего делать, надо вам ублажить мою жену; понадобилось ей заказать новое бальное платье, где хочешь, подай денег... Я с вами потом сочтусь».

— Что же, принесли деньги в шесть часов? — спросил Панаев.

— Как же было не принести такой даме! — ответил Смирдин»¹.

Эпизод, рассказанный Смирдиным, оказывается «биографической» иллюстрацией к сюжетной ситуации «Сказки о рыбаке и рыбке» — *последним* из произведений Пушкина, которое он передал для публикации в журнал Смирдина. Поэт, женатый на «такой даме», вынужден исполнять ее желания в то время, как та поднимается «из грязи в князи» и, соответственно, уровень ее прихотей раз от разу возрастает... Он, как Старик из сказки, должен послушно отправляться «к морю», несмотря на внутренние душевные неудобства и ущемление для чести. Причина проста: «Пуще прежнего старуха вздурилась, / Не дает старику мне покою». В сказке золотая рыбка, как известно, исполняя желания жены рыбака, дает ей новое корыто, новую избу, делает ее «столбовою дворянкой», «вольной царицей» (а в черновой рукописи — еще и «римскою папой»). Когда же старуха высказывает невозможное желание — стать «владычицей морскою» — всё возвращается на круги своя: она оказывается у разбитого корыта.

Существуют попытки «нагрузить» этот сказочный сюжет общественно-политической семантикой. Так, Г.П. Макогоненко в свое время представил ее «революционную» идею, объявив основой сказки «символический образ моря как свободной стихии», соотносимый и с «образом мятежной Невы» в параллельно создававшемся «Медном всаднике», и со «стихией метели, стихией восстания» в «Капитанской дочке»².

Но самого Пушкина увлекла в оригинально переосмысленном сказочном сюжете именно *семейная* ситуация. Вот первая фраза: «Жил старик со *своею* старухой...» Обычный зачин народных сказок: «Жили-были старик со старухой...» Отличие в притяжательном местоимении *своя*. Подобное притяжательное местоимение обнаруживаем и в финале сказки: «На пороге сидит *его* старуха...». Оно же присутствует и в просьбах старика, к рыбке обращенных: «Разбранила меня *моя* старуха...», «Опять *моя* старуха бунтует...».

Последняя из приведенных фраз связана с просьбой превратить «столбовую дворянку» в «вольную царицу» — когда «*моя* старуха» четко определила свое отношение к

¹ Панаева (Головачева) А.Я. Воспоминания. М., 1954. С. 216-217.

² Макогоненко Г.П. «Сказка о рыбаке и рыбке» и вопросы ее интерпретации // Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 21-33.

Старику («По щеке ударила мужа») указала его социальное место («мой оброчный крестьянин») и даже пригрозила: «Не пойдешь, поведут поневоле!» Для Старика жена и после этих угроз и действий остается *моей* (куда ж денешься?) — в то время, как Старуха никогда его *своим* как будто не воспринимала.

Поэт вовсе не отправляется от идеи «патриархальной подчиненности старухи мужу», какую находят некоторые интерпретаторы¹. Здесь возникает идея другого порядка, высказанная еще в «Сказке о царе Салтане»: «Но жена не рукавица: / С белой ручки не стряхнешь, / Да за пояс не заткнешь...» (III, 526). Так предупреждает будущего мужа Царевна Лебедь (которая «по совместительству» еще и волшебница). Ставши женой князя Гвидона, она как будто утрачивает дар «волшебства» и «самостояния»: она выступает союзницей мужа (с которой тот даже не хочет «растаться» — III, 529) — его *вторым «я»*.

В проекции на собственную семью Пушкин выразил ту же идею в письме к теще от 26 июня 1831 г. (он в Царском Селе как раз и писал «Царя Салтана»): «...обязанность моей жены — *подчиняться тому, что я себе позволю*. Не восемнадцатилетней женщине управлять мужчиной, которому 32 года» (XIV, 182; 439). Но это — идеальная жена. Пушкин скоро убедился, что в «семейном» общегитии жена оказывается гораздо эгоистичнее мужа. Если муж реализует прежде всего ответственность «за тех, кого приручил», то «прирученная» жена, оказавшись под его «управлением», прежде всего спешит обозначить собственное «я» и реализовать не столько семейные потребности, сколько собственные капризы.

«Сказку о рыбаке и рыбке» Пушкин пишет через два с лишним года после «Салтана». Он уже служит на государственной службе, возвращается в «высшем свете», является отцом двух детей. В середине августа 1833 г., после благополучного рождения сына Александра, он «по службе» отправляется в дальнее путешествие по местам «Пугачевского бунта». Будущий труд, по его расчетам, должен принести «тысяч 30 чистых денег»: «Заплотим половину долгов, и заживем припеваючи» (XV, 85). Эти расчеты поэт приводит в письме к жене за неделю до написания «Золотой рыбки».

Наталья Николаевна, между тем, наняла в столице новую квартиру, «хоть и дорого». Получив от нее письмо, поэт

¹ См.: Зуева Т.В. Сказки А.С. Пушкина. М., 1989. С. 115-116.

интересуется семьей — и поучает: «Гуляй, женка; только не загуливайся, и меня не забывай. <...> Опиши мне свое появление на балах, которые, как ты пишешь, вероятно уже открылись — да, ангел мой, пожалуйста не кокетничай. Я не ревнив, да и знаю, что ты во всё тяжкое непустишься; но ты знаешь, как я не люблю всё, что пахнет московской барышнею, всё, что не *somme il faut*, всё, что *vulgar*...» (XV, 89). Жена уже оправилась после родов, обжилась в новой квартире — и жаждет насытить свое «вольное хотение» в светских утехах. Муж не мешает — хотя и ревнует... Вот замечание в следующем письме: «Женка, женка! я езжу по большим дорогам, живу по 3 месяца в степной глуши, останавливаюсь в пакостной Москве, которую ненавижу — для чего? — Для тебя, женка; чтоб ты была спокойна и блистала себе на здоровье, как прилично в твои лета и с твоею красотой. Побереги же и ты меня. К хлопотам, неразлучным с жизнью мужчины, не прибавляй беспокойств семейственных, ревности etc. etc...» (XV, 93)

С «биографической» точки зрения «Сказка о рыбаке и рыбке» — метафизическая притча Пушкина о собственной «женатой» жизни. Отметим, например, что «дорого» нанятая женой новая квартира — это уже *шестая* съёмная квартира за два года совместной жизни. Сначала молодожены три месяца жили в Москве, на Арбате. Потом — дача в Царском Селе. Пробыли там до октября, опять потащили мебель в Петербург, на Галерную. Тоже ненадолго — в январе переехали на Фурштаттскую, около Таврического сада. Там прожили несколько месяцев, потом жили в доме на Черной речке, а в октябре жена поселилась на Морской. Наталья Николаевна всё не нравилось: «Дурачина ты, простофиля! / Выпросил, простофиля, избу!»

Квартиры меняли и дальше. Через год переехали на Дворцовую набережную у Прачечного моста, потом к Летнему саду, около Гагаринской пристани. Наконец в октябре 1836 г. была взята «последняя квартира» на Мойке — ею Пушкин пользовался только четыре месяца... Переезды стоили денег. Каждая новая квартира была дороже предыдущей. Цены колебались от 3000 до 4500 рублей в год, целиком поглощая положенное царем жалованье. К этому прибавлялись другие расходы: на стол, на прислугу, на экипаж, на одежду, точнее на туалеты жены, которые та приобретала, не считаясь со средствами. Светские успехи обходились недешево, домашняя жизнь шла бесхозяйственно и безалаберно.

Пушкин воспринимал жену (как и Старик «свою Старуху») в постоянно меняющемся антураже («театре картинок»): дома, на прогулке, на «светском рауте» и т.д. Везде — та же «упрямая баба», готовая в очередной раз «вздуриться». Вот Старуха стала «столбовой дворянкой» — и предстала «в дорогой собольей душегрейке», в «красных сапожках», в «парчовой на маковке кичке». А *кичка* в древней Руси — это женский головной убор в виде открытой короны, украшенной драгоценными камнями; кичку, по старинному свадебному чину, надевали на *новобрачную*. Старуха-дворянка как будто собирается замуж — потому и Старика от себя «отодвигает» (а злая царица из «Сказки о мертвой царевне...» наряжается, «на *девичник* собираясь», забыв, что уже является мужней женой).

В фольклорных сюжетах Старик и Старуха («дед да баба») — частые персонажи. «Старческий» возраст хорошо подходил для «притчевых», сюжетов. Старик и Старуха уже выполнили природную обязанность по продолжению рода и семьи: за «тридцать лет и три года» вырастили детей — и тихо живут друг для друга. Их отношения не осложнены ни сексом, ни карьерой — ничем, кроме многолетнего тяготения одного человека к другому, которое и называется *любовью*. Пушкин и побаивался будущей старости — и тянулся к этому возрасту — ср. в известном письме к П.А. Плетневу: «...мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселье ребята...» (XIV. 197).

Старик и Старуха в классической литературной традиции издавна были символами домашней гармонии. Герои фригийского сказания, обработанного Овидием, Филемон и Бавкида, благочестивая чета старых супругов, радушно принявшая утомленных путников (Зевса и Гермеса), получила в дар долгую жизнь и одновременную смерть: «Итак они старели оба...» Гармонию совместного «старческого» бытия отражали в классических произведениях современники Пушкина Гоголь («Старосветские помещики») и С.Т. Аксаков («Семейная хроника»). Эта гармония строилась на «гендерном» согласии обоих супругов.

В «Семейной хронике» Аксаков выводит степных помещиков XVIII столетия, Степана Михайловича и Арину Васильевну Багровых: строгого, вспыльчивого барина, которого вся волость побаивается, и его тихую жену. Но в бытовых мелочах «женская натура торжествовала над мужскою, как и всегда!». Бабушка не позволяла дедушке по

будням носить рубашки из «ткацкого тонкого полотна»: только «из крестьянской оброчной ленной холстины» — и настояла на своем: «Не раз битая за толстое белье, бабушка продолжала подавать его <...> — и старик покорился»¹. Оба супруга гармоничны в своих правах и обязанностях и не суются в «чужую» сферу ответственности.

Предметом пушкинской сказки становится как раз семейная *дисгармония*. Что становится ее причиной? Вот известная (приведенная К.И. Чуковским) реплика четырехлетней девочки: «Вот глупый старик, — возмутилась она, — просил у рыбки то новый дом, то новое корыто. Попросил бы сразу новую старуху!»² Но пушкинский Старик, при всем желании, будучи православным христианином, не может последовать этому мудрому совету. «Жена не рукавица» — и если выбрал одну Старуху (да еще и прожил с нею 33 года), то не может ее заменить: это всё равно «его старуха», в каком бы обличье она ни предстала — хоть «римской папы». Раз выстроив алгоритм восприятия жены («прирученного» им существа), он не сможет (да и не захочет) переменить его.

Совсем не то — Старуха. Худо-бедно обеспеченная материально за спиной мужа («оброчного крестьянина»), она прядет «свою пряжу» и втайне завидует тому, как сумела «устроиться» соседка, которой больше повезло в жизни. Попав в ситуацию «исполнения желаний», она, не особенно думая о том, что «ни ступить, ни молвить не умеет», начинает «примерять» на себя разные социальные и житейские роли. С каждой переменной меняются и окружающие «декорации», и костюм, и партнеры — и в каждом случае она должна приспосабливаться к «предлагаемым обстоятельствам»: по роли требуется «за чупрун таскать» холопов — она и таскает. Сыгранные «роли» быстро надоедают («Вот неделя, другая проходит...») — хочется попробовать новую «роль». Когда закончились «желаемые» роли (дворянка, царица), пробуются роли «экзотические» (вроде «римской папы» или не сыгранной «владычицы морской»). В такой перемене «ролей» — действительно, немного «корысти»: элементарное *любопытство*, которым страдает любая женщина...

Эта любопытная Старуха предстает в одной-единственной позе: она *сидит* — то на пороге землянки, то

¹ Аксаков С.Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1955. Т. 1. С. 92.

² Чуковский К.И. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 74.

под окошком новой избы, то на крыльце дворянского терема, то на верху Вавилонской башни... Поза не утомительная и не предполагает ни реальных деяний, ни активной театральной «игры», — но нравственно нелепая, демонстрирующая несерьезность женских желаний, в которых напрасно искать какую-то логику.

Показательно, что во всех авторских «называниях» этой сказки Старуха — отсутствует: либо «Сказка о рыбаке», либо «Рыбак и рыбка», либо просто «Золотая рыбка». Старуха — чьи постоянно возрастающие «хотения» организуют сказочный сюжет — вовсе не воспринимается *героем* произведения. Она, в сущности, ничего не делает: «вздурилась» — и «играет» новые социальные роли. А «наигравшись», вновь становится той, которая была изначально: женой «оброчного крестьянина» с «разбитым корытом». Ни особого характера, ни собственной личности она не имеет: просто «персонифицированное сюжетное обстоятельство» — «его старуха», которую проще убажить, чем выслушивать.

А Старик выглядит еще более нелепо. Он совершает, один за другим, многочисленные «походы»: от Старухи к морю — и обратно. Зачем? Он, в отличие от Старухи, вполне осознает и нелепость, и «наказуемость» таких «пождений». Но — всё ходит и ходит, и выпрашивает у Рыбки новых милостей для Старухи («Не дает старику мне покоя...»). Он «привык» жить в покое — и как будто ничего не хочет от жизни для самого себя... И своей бесхребетностью надоедает и Рыбке, и автору, который, кажется, вместе с Рыбкой устало спрашивает:

Чего тебе надобно, старче?

V.A. Koshelev

«What do you want, elder?»

The article deals with the development of the theme of old age in Pushkin's «Tale of the fisherman and the fish». The old man and the old woman in the classical literary tradition have long been symbols of domestic harmony. Pushkin breaks this tradition and demonstrates its absurdity.

Keywords: A. S. Pushkin, fairy tale, parable, plot, harmony

Об авторе

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

О. А. Кузнецова

**Категория «временной» старости
в русской культуре XVII — нач. XVIII в.**

В статье осмысляются контексты о старости как нетемпоральной (качественной) категории, которые актуализируются в русской книжной культуре в период позднего Средневековья и Раннего Нового времени. Орёл становится ключевой аллегорией, выражающей качественную оценку старости. Рассматривается её развитие от древнерусской словесности и церковнославянских канонических текстов до придворной панегирической поэзии.

Ключевые слова: рукописи XVII — XVIII веков, аллегория, эмблема, орёл, старьёй мир, цикличность.

С давних пор, от средневековой Руси до нашего времени, посетителей музеев и прихожан храмов интересует символика таинственного старика, который изображается на иконах Пятидесятницы (Сожество Святого Духа). Седовласый муж в короне с платом (убрусом) в руках глядит на зрителя из тёмной ниши, над ним полукругом расположились 12 апостолов. Аллегория старика бывает подписана вслед за греческой традицией: «космос» (вселенная, мир), иногда курьёзно: «<о>томос» (видимо, попытка передать «ο κόσμος»), а на миниатюре из «Топографии» даже так: «Адамль грех» (рис. 1)¹. Церковная живопись Руси вплоть до XVIII в. обращалась к аллегориям на основе антропоморфных персонажей: символическими участниками событий становились ветры, пустыни, реки, вода и земля. Согласно исследованиям Н.В. Покровского², коронованный старик появился в иконографии Пятидесятницы не сразу. В византийских памятниках он метонимически заменил группы людей, изображавшихся

¹ РНБ, Собр. М.П. Погодина. № 1088. Л. 2. Благодарю Николая Буцких за указание на этот источник. См. также: ЗЕЛО. Центр исследований древнерусской культуры. [Электронный ресурс]: Антропоморфные образы в древнерусском искусстве. Электрон. дан. [СПб.], 2020. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=qO2fZХаХуIU> Дата обращения: 30.06.2020.

² Покровский Н.В. Евангелие в памятниках иконографии. М.: Прогресс-Традиция, 2001. С. 539—553.



Рис. 1. Миниатюра «Сошествия Святого Духа» (XVII в.)

на его месте прежде: императоров и простолюдинов, эфиопов и псоглавцев. Все они находились во тьме греха (символически — в чёрном проёме), но впоследствии были озарены светом апостольской проповеди или были обращены в тот же Духов день, став свидетелями чуда (в соответствии с текстом Евангелия). В древнерусских словарях «козмос» действительно толкуется: «Мир, еже есть многонародное человечество»¹, а значение имени собствен-

¹ Азбуковник. РГБ, Ф. 299, собр. Н.С. Тихонравова. № 1. Л. 196 об.

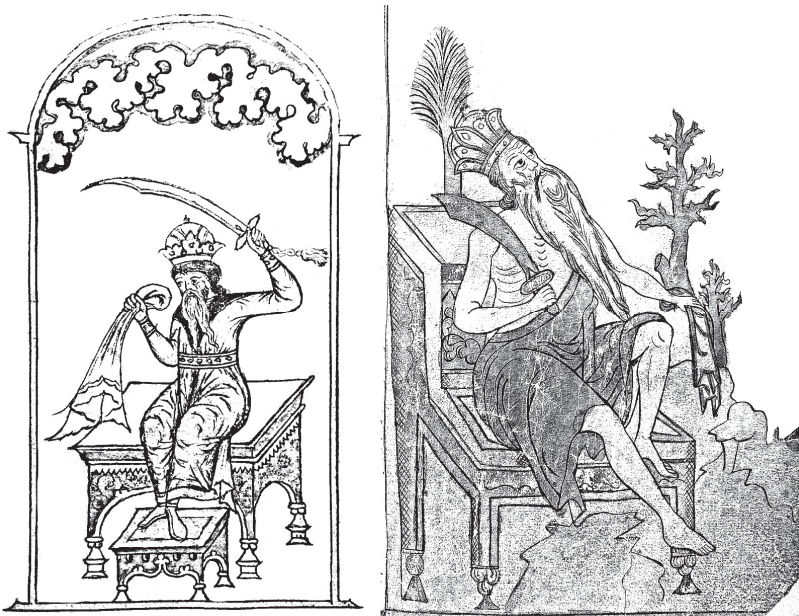


Рис. 2. Аллегии зимы (миниатюры XVII—XVIII вв.)

собственного «Косма» поясняется так: «По-гречески бо 'космос', а по-русски 'мир', рекше всенародное множество»¹. Выбор в качестве представителя группы людей человека царского достоинства характерен для средневековой парадигмы, а вот традиция изображать его в преклонном возрасте нуждалась в комментарии и подвергалась вторичному символическому осмыслению.

В XVII веке краткие аллегорические сюжеты были очень популярны. Многие из них дополнялись изображениями, хотя комментарии часто распространялись в рукописях отдельно. Лаконичные записи с подобным эмблематическим потенциалом входили в контекст книжной премудрости и бытовали в форме вопросно-ответных выписок (по образцу популярной «Беседы трех святителей»), пояснительных текстов в азбуковниках и даже загадок, которые наряду с дидактическими афоризмами прилежно переписывали отроки XVIII века уже в качестве каллиграфического упражнения, а не как сакральное знание.

¹ Там же. Л. 203 об.

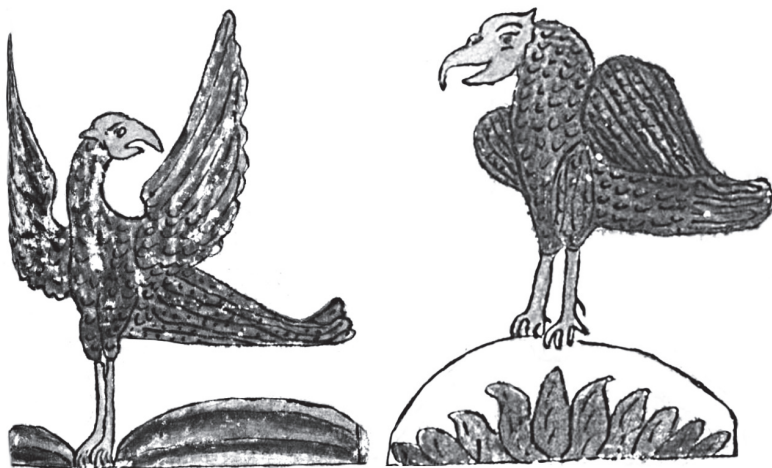


Рис. 3. Феникс и орёл. «Слово о рассечении человеческого естества» (XVIII в.)

Вот как выглядит сюжет о старике в виде загадки, зафиксированной позднее: «Что есть седяй человек, старостию одержим, в месте темне, а на нем риза червлена и венец царский на главе его, в руках же своих имея убрис бел, а в нем дванадесять свитков»¹ — текст переписан ученическим почерком между однообразно начинающимися загадками («Что есть два стояста, два минуста...», «Что есть ни небо ни земля...») и хрестоматийными правилами приличного поведения. Характерно, что отгадки в такие прописи попадали редко. Загадочные тексты сближались с нарративными малыми жанрами и в дидактическом контексте, лишённые прописанных ответов, становились более открытыми для аллегорических интерпретаций. Например, в рукописях неоднократно фиксировалась такая загадка: «Стоит град пуст, а против его куст, идет старец, несет ставец, а в ставце взварец, а в зварце перец, а в перце горесть, а в горести сладость...» — текст может оканчиваться сладостью, и тогда ответом будет пасека, пчельник или подрезка мёда. Нередко в рукописях возникает

¹ Сборник XVIII в. РГБ, Ф. 299, собр. Н.С. Тихонравова. № 78. Л. 25.

продолжение наподобие притчи о единороге: «а в сладости смерть»¹ — загадка приняла форму аллегии о прелестях мира. В составе ученических прописей продолжение бывает и таким: «...а в сладости и вся умность»², причём текст читается в составе изречений про ум и становится афоризмом в духе слов о горьком корне и сладком плоде учения, о чём говорит ещё одна прибавка: «Аще горести не вкусити, тогда и сладости не видати»³.

Фиксация более раннего варианта аллегии о старике оформлена как иконографический комментарий. Она входит в собрание вопросно-ответных премудростей философского содержания («Вопросы и ответы о недоведомых вещех»), но при этом сохраняет связь с изображением: ей предшествует ответ на вопрос: «Чего ради у Креста Христова пишут подножие правую страну подъемшуща горе...». Приведём текст о старике полностью:

Вопрос. Что ради пишут на иконах Сошествие Святаго Духа: сидит человек, старостию одержим, в месте темне? Риза на нем червлена, и венец царский на главе его, в руках своих имея убрус бел, и в нем двенадцать свитков.
Ответ. Человек убо прообразует весь мир, а еже старостию одержим — понеже престарелся Адамовым преступлением, а еже в месте темне явлен есть — яко весь мир во тме неверия бяше прежде. Риза же червлена приношением кровным жертвы идолом. Венец царский на главе его, понеже царствоваше тогда в мире грех. А еже в руках своих имеет убрус бел, в нем же двенадцать свитков — то есть двенадцати апостолов учения, ими же апостоли весь мир просветиша».⁴

Мир венчан грехом и «одержим» старостью — то есть 'охвачен', 'отягощён'; это слово воспринималось в негативном смысле, но оно применялось к различным человеческим характеристикам. Например, авторы XVII в. нередко писали: «младоумною юностию одержим»⁵, сетуя на недостаток образования, усердия, опыта. Мир

¹ Азбука. РГБ, Ф. 29, собр. И.Д. Беляева. № 52. Л. 5.

² Сборник XVIII в. РГБ, Ф. 299, собр. Н.С. Тихонравова. № 78. Л. 26.

³ Прописи. РГБ, Ф. 7, собр. архим. Амфилохия. № 72. Л. 9.

⁴ Азбуковник. РГБ, Ф. 299, собр. Н.С. Тихонравова. № 1. Л. 331—331 об.

⁵ Виршевая поэзия (первая половина XVII века). Сост., подгот. текстов, вст. ст. и коммент. В.К. Былинина, А.А. Илюшина. М.: Советская Россия, 1989. С. 29.

состарился преступлением, но обновляется искуплением и просвещением, примерно как в поэме «Двенадцать», символический план которой тоже включает красный и белый цвета, 12 апостолов, хотя оппозиция старого и нового миров в принципе является ключевой для текстов конца второго десятилетия XX в.

В русской книжности XVII века категория старости могла утрачивать темпоральные признаки и становиться в большей степени качественной. Сокрушение «ветхого» мира, города или человека, безусловно, отмечает наступление новой эпохи, подчёркивает изменение хода истории, однако за ним закономерно следует перерождение. Старость — этап цикла, характеризуемый как временный упадок, и во множестве сюжетов средневековой культуры, актуализируемых авторами и переписчиками XVII в., представлены именно такие циклы.

Одним из наиболее архаических сюжетов, иллюстрирующих эту модель, является, конечно, смена времён года. В Раннее Новое время происходит смысловое сближение образов колеса Фортуны и годичного цикла, что закрепляет традицию изображения холодных сезонов (чаще всего зимы) в виде бородатых старцев (рис. 2) на контрасте с весенними и летними юношами и девушками. Как и в случае со «счастливым колом Фортуны», зритель этих миниатюр, лубков, росписей может находить свое место в любой точке круговорота и ждать благоприятных изменений.

Другой древний сюжет связан с чудесными свойствами птиц, которые, согласно легендам, могут возрождаться и обновляться, состарившись. Прежде всего стоит говорить о фениксе (финиксе) и об орле. Притчи с описанием их невероятных способностей приходят на Русь в составе «Физиолога». Из-за сходства сюжетов и интерпретаций они следуют друг за другом, а иногда даже объединяются в одну статью¹. Раз в 500 лет финикс сжигает себя, полностью обновляясь на третий день. Состарившийся орёл теряет зрение и, чтобы вернуть себе молодость, летит к солнцу, обжигается (сжигает признаки старческой немощи), а затем трижды окунается в чистый источник. Разные редакции содержат интересные прибавления к этому рассказу, подробные описания следов старости и избавления от них — например, разросшийся конец клюва,

¹ Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 74.

который нужно обломить; «чешуи» на глазах, которые растопятся под солнцем или спадут. Источники упоминают о разной длительности цикла обновления орла; чаще всего на него отводится 100 лет, хотя есть примеры большего сближения с фениксом: «Орел — птах, который на пятьсотное лето обновляется, жегом солнцем...»¹. Само же название орла средневековые книжники возводят к греческому «всегда» и заключают, что эта птица живет вечно². Аллегорические трактовки орлиного обновления могут быть связаны с Крещением (в масштабе как мировой истории, так и отдельного человека), Причастием или же покаянием — как, например, в «Слове о рассечении человеческого естества» (XVIII в.), где источник, к которому движется орел, символизирует слезы, а сжигание и троекратное погружение не упоминается: «ищет источника чиста и погружается и бывает паки млад»³.

Интерпретация финикса в этом источнике аналогична (порядок следование за орлом тоже соблюден), и он символизирует человека, который «старится грехом» (рис 3). Обновление чудесной птицы уже в сюжете «Физиолога» Дамаскина Студита было сопряжено с мотивом цветения, традиционно сопутствующим юности: «Праведник яко финикс процветет»⁴. Это соотнесение появилось благодаря известной ошибке интерпретаторов Псалтыри: смешению названий птицы и финикового дерева (Пс. 91:13). Характеристика «юностию цветый» пригодилась при проекции чудесных свойств финикса на человека, который благочестием способен преодолеть свою «ветхость», вернуться от увядания к процветанию. Показательно, что в начале Нового времени финикс-птица попадает в народную культуру, где постепенно растворяется в обобщенном образе «птиц-девиц», получив, как и алконост, антропоморфные черты под влиянием птицы-сирина⁵. Но легенда про обновление орла осталась

¹ Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 1999. С. 194.

² Физиолог. СПб.: Наука, 1996. С. 128.

³ Слово о рассечении человеческого естества. РНБ, ОЛДП О. 133. Л. 170 об.

⁴ Физиолог Дамаскина Студита. РГБ, Ф. 310, собр. В.М. Ундольского. № 688. Л. 20.

⁵ Белова О.В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 1999. С. 256.



Рис. 4. Возносящийся орел. «Житие Сергия Радонежского». Фрагмент миниатюры (XVIII в.)

актуальной в культуре XVIII–XIX вв., и даже воспроизводится на современных интернет-форумах.

Видимо, прецедентным текстом, цементирующим удивительные представления о реальной птице, стало песнопение литургии, включающее 102 псалом: «Избавляющего от исления живот твой, венчающего тя милостию и щедротами, / исполняющего во благих желание твое: обновится, яко орля, юность твоя». Именно к этой цитате, ставшей формулой, апеллируют средневековые авторы. Уже в «Физиологе» слова об орлей юности (как и в случае «цветения» финикса, со ссылкой на царя Давида) композиционно обрамляют притчу.

Весьма характерен противоречивый комментарий к формуле из алфавитного сборника XVII в. В статье «Орел» содержится популярный рассказ о «прозорливости» этой птицы: способности смотреть прямо на солнце «отверстыма очима» и об испытании орлят. Через четыре листа следует статья с заглавием «Обновится яко орля юность твоя», в которой излагается легенда о птице, возвращающей свою молодость, близкая к тексту «Физиолога», а затем следуют две интерпретации, причём вторая, со ссылкой на Максима Грека, носит полемический характер.

«Обновится яко орля юность твоя. Толкование. Орел егда состареется, отягчается очи ему, и ослепнет. Обретает же источник воды чистыя и возлетит на воздух солнечный,

и изжет крыле свои и мракоту очию своею, и спед долу погрузится во оном источнице три краты, и тако паки юность приемлет. Тако и Христос Бог наш, хотя Адама, преступлением обветшавша, обновити, погрузися во Иордане и крещением паки того обнови <...>. Безумна бо глаголют неции и спираются (спорят — О.К.) и юность орлову глаголют орла птичнаго. Обновление бо птицы пернатя на всяком году бывает, и об<в>етшает. А юность орла разумнаго великаго, сиречь Христа, и всех праведных, единою бывает, вовеки жива и ядрена и необ<в>етшаема»¹.

Последняя часть текста выписана из толкования Максима Грека на 102 псалом² и соединена с легендой. По общему составу азбуковников этого типа хорошо видно, что книжникам XVII в. вовсе не чужд интерес к рассказам о чудесном, экзотическом — вплоть до выписок из свободных интерпретаций античной мифологии. Им близки легенды о финиксах и орлах не в меньшей степени, чем поучительные притчи из святоотеческого наследия, именно поэтому статьи азбуковников часто противоречивы. Максим Грек тоже не отрицает способности орла обновляться (в его варианте это случается ежегодно). Конфликт интерпретаций происходит в поле так называемого «мысленного», «невидимого» мира. «Птичный» орёл — то есть настоящий, «чувственный», понимаемый в прямом значении, не может «прообразовать» своим обновлением Христа. Потому что Воскресение — однократный поворотный момент мировой истории, а не циклический процесс (Максим Грек говорит именно о Воскресении Христа и воскресении мертвых, а не о Крещении, что не совсем очевидно в контексте выписки). Итак, легенда о помолодевшем орле к концу XVII — нач. XVIII в. в русской книжности обросла многослойными интерпретациями. Преодоление «ветхости» прочитывалось как на уровне церковных обрядов, так и в контексте личного совершенствования человека, к Новому времени всё более осознаваясь в качестве повторяющегося процесса. Об этом красноречиво свидетельствует ещё одно

¹ Азбуковник. РГБ, Ф. 299, собр. Н.С. Тихонравова. № 1. Л. 247—247 об.

² См. Сочинения преподобнаго Максима Грека в русском переводе. Ч. 3. Разные сочинения. Сергиев Посад: Св.-Троицкая Сергиева лавра, собств. тип., 1911. С. 14—15.

смысловое смещение, которое претерпела формула в придворной стихотворной культуре.

Со второй половины XVII в. благодаря огромному авторитету и объёму текстов Симеона Полоцкого одним из самых устойчивых поэтических образов русской литературы становится орёл. Начиная с «Метров», произнесённых отроками в 1656 г. в граде Полоцке, и заканчивая одами императорам и императрицам, было сформировано огромное количество стихотворных контекстов, в которых создаётся сложный эмблематический топос, содержащий цепочки устойчивых мотивов. Обновление орла интерпретировалось в том числе как передача власти наследнику престола после смерти отца: «Тако со Орлом нашим сотворися, / ветхий во млада Орла претворися»¹. В панегирике, обращённом к царю («Иверских декламациях»), Симеон Полоцкий совмещает образы птиц, чьё сближение наметилось в ранних древнерусских сборниках:

| | |
|-------------------------------|---------------------|
| Финикс орел света | Исполнь украшенный, |
| Цветет пестротами <...> | |
| Аще мощно стати | |
| С финиксом пятьсотны | Леты возмеряя, |
| С ним во процветнии | Годы обноваяя |
| Во днех грядущих ² | |

Отдельным проявлением этого топоса оказывается панегирическое преломление формулы «обновится яко орля юность твоя» или даже «обновит яко орлю юность твою», за которой закрепляется «идея Божественного покровительства»³ царю или члену царской семьи. В виршах придворного поэта Кариона Истомина, который во многом следовал канонам панегирической поэзии, разработанным Симеоном, «орля» всё больше связывается с характеристикой юности, становясь едва ли не эпитетом: «Ему же яко / орля юности, // Обновится / в блаженной мудрости»⁴. Панегирический образ «орлей юности» возникает в поэзии Кариона по отношению к Петру, который был ещё мальчиком, — то есть оказывается не только пожеланием «царю-орлу», но и внетемпоральным,

¹ Сазонова Л.И. Литературная культура России. Раннее Новое время. М.: Языки славянских культур, 2006. С. 393.

² Там же С. 724.

³ Сазонова Л.И. Литературная культура России. С. 406.

⁴ Богданов А.П. Стих торжества: рождение русской оды, последняя четверть XVII – начало XVIII века. М.: Ин-т рос. истории РАН, 2012. С. 386.

качественным понятием, каким стала и старость во многих текстах средневековой Руси.

Описанные сюжеты нельзя считать исчерпывающим при обсуждении категории старости в XVII в. Средневековая культура осмысляет различные контексты, наполняя это понятие положительным смыслом. Например, существовала устойчивая оппозиция стариков и юношей, уступающих старшему поколению в мудрости и благочестии — отклонение от этой интерпретации становилось курьёзом. Со старостью связан мотив достижения исключительного уровня в мастерстве, его символическим выражением становится лебедь, который «совершенствует свой голос в старости» и напоследок «поёт наисладчайше»¹. Но все эти прочтения связаны с осознанием линейности времени, его конечности. Тогда как выбранные контексты апеллируют к категории «временных» старости и юности, обыгрывая эти образы парадоксальнее и оптимистичнее. Пожалуй, недаром именно динамичное XVII столетие с его барочными контрастами и заостряющейся культурной неоднородностью актуализирует прочтение «ветхости» как недуга, а старости как обратимого процесса, точки на круге жизни. [рис. 4]

O. A. Kuznetsova

Category of "temporary" old age in Russian culture of the XVII — beginning of the XVIII century

The article comprehends the contexts of old age as a non-temporal (qualitative) category, which are actualized in Russian writing culture during the late medieval Middle Ages and early Modern Period. The eagle becomes a key allegory expressing a qualitative assessment of old age. Its development is examined from Russian medieval literature to ceremonial panegyric poetry.

Keywords: manuscripts of the XVII — XVIII centuries, symbol, emblem, eagle, the old world, cycle.

Об авторе:

КУЗНЕЦОВА Ольга Александровна, кандидат
филологических наук, научный сотрудник,
филологический факультет МГУ имени Ломоносова

¹ Махов А.Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 478.

Старость в творческом сознании Пушкина

Пушкину не дано было испытать физически наступление старости. Воображение художника позволило ему заглянуть во все уголки жизни. В последние годы его лирика принимает обобщенный философский характер. Особое значение приобретает жанр подражаний древним.

Ключевые слова: Пушкин, этап жизни, ценности, избирательность, неоднозначность.

В наших путешествиях во времени и его обозначениях я уже отмечал¹, что Пушкин устойчиво ориентировался на неуклонный ход времени, уподобляя движение человеческой жизни кругам дневного цикла (выделяя «утро», начиная с восемнадцати или двадцати лет, «полдень», начиная с тридцати лет, и «вечер», начиная с пятидесяти). Меняются ценности, но их набор оставляет жизнь человека насыщенной на всех ее этапах. Заявлено в «Стансах Толстому» (1819): «Зевес, балуя смертных чад, / Всем возрастам дает игрушки»². Но, надо полагать, ценности возрастам выдаются не поровну. Щедрее всего одарена юность, в том числе и потому, что ценности в таком значении осознаются впервые и сразу предстают во множестве, а еще потому, что ряд ценностей выдается не на юность только, а на всю жизнь, и будет накладно, если человек их лишится.

Пушкин умел заглядывать в будущее, но более был погружен в заботы текущей жизни. Его жизнь уместилась в 37 лет, 9 месяцев и 3 дня. Старость практически еще не проглядывалась, и тема ее проникает в творчество не часто и лишь мельком, но тем не менее заслуживает внимания.

И сразу встретится парадокс: Пушкин духовно повстречался со старостью на заре своей жизни!

Поэту ведом поступательный ход, когда человек упреждающим образом отказывается от насущных радостей, предпочитая ценности по норме еще только предстоящего этапа. Таков адресат «Стансов Толстому»: «Философ ран-

¹ См.: Никишов Ю.М. Светлая и темная юность в поэзии Пушкина // Юность как сюжет. Тверь, 2018. – С. 219-233.

² Здесь и далее пушкинские произведения цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л., 1977–1979.

ний, ты бежишь / Пиров и наслаждений жизни...» Вот наставление ему:

До капли наслажденье пей,
Живи беспечен, равнодушен!
Мгновенью жизни будь послушен,
Будь молод в юности твоей!

Но бывают ситуации сложнее, когда декларируется одно, а сердце слушается не деклараций, а своего произвола. Такое приключилось с Пушкиным перед выпуском из Лицея, с осени 1816 по весну 1817 года. В основе — обыкновенное взросление, Пушкин на пороге восемнадцатилетия, подросток становится юношей. Но этот природой установленный переход, который чаще проходит в спокойных эволюционных формах, в импульсивном Пушкине принял взрывоопасный характер. Можно ли сказать открытым текстом: мне очень хочется иметь подругу, но при казарменном образе жизни ее просто нет? Над тобой только посмеются. Но юноша уже умеет мыслить поэтически, ему помогает воображение. Да есть у меня подруга! Только мы в разлуке. Неважно, по какой причине; мало ли их бывает в жизни? А разлука — чувство тягостное...

Нужно подчеркнуть: внешне жизнь Пушкина не изменилась; даже чуткий Пущин, его сосед, никаких перемен в поведении друга не замечает. Но заканчивается по общему лицейскому ритуалу день, Пушкин уединяется в своем 14-м номере — и текут элегии.

Тоже характерная деталь: Пушкин уже активно печатается в журналах, но очень редкие стихи из элегического цикла были опубликованы при жизни поэта: он выговаривается для самого себя!

Только один раз (и в самом начале) поэт осенью обозначил срок разлуки — «до сладостной весны». Но чем дальше, тем отчетливее разлука воспринимается бессрочной. В лицейских стихах уже проигрывался вариант — клин вышибается клином: не получается одна любовь, можно попробовать другую. Но так могли поступать «персонажи» стихов поэта, себя он проверяет единственной любовью.

Движение поэтической мысли можно уподобить колебанию большого маятника, ход которого отсчитывается не просто бытовое время, но время жизни. Двигается маятник, теряя скорость, к верхней точке — и кажется, силы иссякают; еще чуть-чуть — и маятник сломается, пресечется жизнь. В песне поэта начинают звучать жалобы.

Счастлив, кто в страсти сам себе
Без ужаса признаться смеет...

Элегия

Страшно слышать такие слова из уст влюбленного, который сам не может воспринимать свою страсть «без ужаса». А как не ужасаться, если «цвет жизни сохнет от мучений!» Источник ужаса не внешний (недосягаемость объекта любви), а внутренний, поскольку неутоленная страсть воспринимается разрушительной. И тогда возникает надежда уже не на счастье — хотя бы на то, чтобы «в сердце злых страстей умолкнул глас мятежный». Надежда несбыточна, и в резерве остается только упование на смерть-избавление.

Но маятник начинает обратное движение, набирается скорость — и сквозь жалобы прорывается ликование:

Мне дорого любви моей мученье —
Пускай умру, но пусть умру любя!

Желание

Потому и пришла ассоциация с маятником, что в элегическом цикле колебания между восторгами и отчаянием ритмичны и повторяются многократно. Но восторги призрачны, а отчаяние реально. Наблюдения над прожитой жизнью, размышления над ее перспективами безотрадны.

Происходит нечто неожиданное и страшное. В сознании молодого человека исчезает средняя часть жизни, начальная с конечной соединяется напрямую!

Ты мне велишь пылать душою:
Отдай же мне минувши дни,
И мой рассвет соедини
С моей вечернею зарею!

Стансы (Из Вольтера)

А вот восклицание в послании «Князю А. М. Горчакову» (1817): «Твоя заря — заря весны прекрасной; / Моя ж, мой друг, — осенняя заря». Накапливаясь, отчаяние разряжается серией предельно заостренных вопросов:

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?

Такие вопросы какое-то время можно носить в сердце, но беспредельно — нельзя. Преодоление кризиса, как и его возникновение, произошло не на путях творческого поиска, а на путях биографической жизни. Пока поэт ломал голову над сложнейшими вопросами, умозрительно решить которые было бы чрезвычайно трудно, вплотную приблизились два тесно взаимосвязанные события: заканчивался срок обучения в Лицее, открывалась перспектива самостоятельной жизни. Приближение выпуска, предстоящее расставание с лицейскими товарищами вывело Пушкина из состояния психологического шока.

А пережитое состояние запомнилось поэту! Он передал его своим героям: сначала Кавказскому пленнику, потом и Онегину. Тут Пушкин столкнулся с новым затруднением. Лирику доступны для прямого изображения даже тайные движения души. Эпику, наблюдающего героев взглядом извне, труднее добраться до причин его страстей: визуально они не фиксируются. Пушкин признал в черновике письма Гнедичу 29 апреля 1822 года: «кого займет изображение молодого человека, потерявшего чувствительность сердца в несчастиях, неизвестных читателю...» (с. 507)¹. Характер Пленника все-таки получил четкую оценку, но за пределами поэмы, в письме В. П. Горчакову осенью 1822 года: «Я в нем хотел изобразить это равнодушие к жизни и ее наслаждениям, эту преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (с. 42). А потом сам указал на сходство Онегина с Пленником. Состояние Онегина определил словом «хандра» — не слишком удачным: оно настроенческое, состояние Онегина значительнее.

Решил эту художественную проблему Пушкин оригинальным приемом: он заменил ее проблемой другой. Эволюция героя чрезвычайно существенная: поэт начал роман в стихах с одним героем, продолжил с другим, завершил с третьим. Эксперимент с героем, которого одолела «преждевременная старость души», оказался неудачным. «Будь молод в юности твоей» оказалось вернее.

В личном плане какое-то предощущение того, что можно определить приближением старости, Пушкиным зафиксировано лишь однажды в письме жене из Тригорского 25

¹ Здесь и далее пушкинские письма, с указанием страницы, цитируются по изданию: *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1979. Т. X.

сентября 1835 года: «всё кругом меня говорит, что я старею, иногда даже чистым русским языком. Например, вчера мне встретилась знакомая баба, которой не мог я сказать, что она переменялась. А она мне: да и ты, мой кормилец, состарелся да и подурнел. Хотя могу я сказать вместе с покойной няней моей: хорош никогда не был, а молод был. Всё это не беда; одна беда: не замечай ты, мой друг, того, что я слишком замечаю» (с. 427).

Пушкину в это время 36 лет; до реальной старости он не дожил.

Еще один раз Пушкин заглядывает в далекое будущее летом 1831 года, перемещая туда свою семью и семью Плетнева. Картинка щедро пропитана юмором. Делается это для того, чтобы подбодрить Плетнева, приунывшего из-за смерти друга, жертвы очередной эпидемии холеры. «Эй, смотри: хандра хуже холеры, одна убивает только тело, другая убивает душу. Дельвиг умер, Молчанов умер, погоди, умрет и Жуковский, умрем и мы. Но жизнь всё еще богата; мы встретим еще новых знакомцев, новые созреют нам друзья, дочь у тебя будет расти, вырастет невестой, мы будем старые хрычи, жены наши — старые хрычовки, а детки будут славные, молодые, веселые ребята, а мальчики станут повесничать, а девчонки сентиментальничать; а нам то и люблю» (с. 286).

Пушкин говорит спокойно: «Умрет Жуковский, умрем и мы». Но это не пророчество, просто прикидка к возрасту. Когда и к кому раньше смерть пожалует — не угадать. «...а мы с тобой вдвоем / Предполагаем жить... И глядь — как раз — умрем», — написано в стихотворении 1834 года. И не Пушкин закрыл глаза Жуковскому, а Жуковский Пушкину. Когда речь заходит о неизбежном, Пушкин невозмутим. Живущим — думать о жизни, а не о смерти; «были бы мы живы, будем когда-нибудь и веселы» (с. 286).

Поэту ли горевать, что у него недостает личного опыта: он же обладает даром воображения, и там, где иной говорит, опираясь на личный опыт, поэт говорит, перевоплощаясь в этого иного. Такой прием отработан юным поэтом еще в Лицее.

Он отчетлив в стихотворении «Гроб Анакреона». Через головы веков фантазией поэта оживляется могильный памятник «мудреца сладострастия». Это дает возможность восстановить заветы старца, они созвучны философии юного русского поэта: ловить резвое счастье, успеть насладиться жизнью.

В дополнение к этим размышлениям, становящимися характерными и типичными, здесь добавляется картина последних минут великого сладострастника. Но ведет себя старец никак не подобающим возрасту способом: он остается по привычкам юношей.

Здесь готовится природе
Долг последний заплатить:
Старец пляшет в хороводе,
Жажду просит утолить.
Вкруг любовника седого
Девы скачут и поют;
Он у времени скупого
Крадет несколько минут.

Так возникает новый поворот темы. Существенно, что она отрабатывается, пробуется на эпическом материале, на образе, нарочито отстраненном от образа автора, это «чужой» пример. Альтернатива не беспредельна, ибо не может отменить смертность человека, но пытается хотя бы раздвинуть желанные пределы, «украсть» у вечности хоть что-то. Но пуще всего это, так сказать, «кража» внутреннего характера, перераспределение этапов своей жизни: не просто нежелание расстаться с наслаждениями жизни, но нежелание даже в старости расстаться с какими-нибудь доступными юными забавами. Пушкин, беседуя с Анакреоном, проигрывает и этот вариант. Покамест поэт не иронизирует над ним и даже поэтизирует его, но рядом идет и другой вариант — благородной сдержанности. Окончательный вывод не сделан (поэт и не будет торопиться его делать), относительный выбор склоняется в пользу сдержанности.

Пушкин не боится смерти, но очень боится бедности. Около 28 июня 1834 года в письме к жене он размышляет: «Я крепко думаю об отставке. Должно подумать о судьбе наших детей. <...> Я могу иметь большие суммы, но мы много и проживаем. Умри я сегодня, что с вами будет? мало утешения в том, что меня похоронят в полосатом кафтане, и еще на тесном Петербургском кладбище, а не в церкви на просторе, как прилично порядочному человеку. Ты баба умная и добрая. Ты понимаешь необходимость; дай сделаться мне богатым — а там, пожалуй, и кутить можем в свою голову» (с. 385). (Только ведь ей кутить-то хочется, пока молода). Пушкин и написал прошение об отставке, но получал ее на таких условиях, что была

вынужден свое прошение отозвать. Сообщение обо всем этом жене около 14 июля пронизано горечью: «Хорошо, коли проживу я лет еще 25, а коли свернусь прежде десяти <жить Пушкину оставалось два с половиной года>, так не знаю, что ты будешь делать и что скажет Машка, а в особенности Сашка. Утешения мало им будет в том, что их папеньку схоронили как шута и что их маменька ужас как мила была на аничковских балах. Ну, делать нечего» (с. 393). На этот раз поэт не удержался и от упрека в адрес жены, но учтем, что тут ирония и в свой, и в ее адрес возникает в ситуации, когда личные понятия о морали и чести выше, чем принятые высшим светом и придворным кругом: свет «не карает заблуждений, / Но тайны требует дая них».

На следующую осень (1835 года) поехал в Михайловское — и снова горькие думы вытеснили вдохновение. Жене, 21 сентября: «А о чем думаю? Вот о чем: чем нам жить будет? <...> Царь не позволяет мне ни записаться в помещики, ни в журналисты. Писать книги для денег, видит бог, не могу. У нас ни гроша верного дохода, а верного расхода 30 000» (с. 426). На рынке Пушкин вчистую проиграл Булгарину (и это зловеющий прецедент).

А только пробудилось вдохновение (пошли в ход «Египетские ночи») — пришлось срочно возвращаться в город из-за тяжелой (оказалось, предсмертной) болезни матери.

Заглянем к двум подружкам: это Прасковья Ларина, мать Татьяны, и кузина ее, княжна Алина. Дружили по молодости в Москве. Одна «писывала кровью» «в альбомы нежных дев», «русский *Н* как *N* французский / Произносить умела в нос», имела «стишков чувствительных тетрадь», а сердцем ее владел «славный франт, / Игрок и гвардии сержант». Другая упивалась только чтением романов (с восторгом пересказывая их подружке). Первую, «не спросясь ее совета», выдали замуж — не за сержанта, за бригадира (почти генерала), а «разумный муж» увез ее в деревню, где она, хоть и не сразу, занялась хозяйством, «привыкла и довольна стала». Вторая и в старости осталась княжной.

И вот, через много лет, новая встреча. «Старушки с плачем обнялись, / И восклицанья полились».

— Княжна, *mon ange!* — “*Pachette!*” — Алина! —
«Кто б мог подумать? — Как давно!

Надолго ль? — Милая! Кузина!
Садись — как это мудрено!
Ей-богу, сцена из романа...»

Книжная душа Алина и жизненный эпизод воспринимает «сценой из романа». А благодаря этому диалогу мы узнаем имя Лариной: это ее последнее появление на страницах романа, где все повествование она проходит с фамилией (мужа), но без имени. А она, оказывается, Rchette, Пашенька, Прасковья...

Заслуживает внимания еще одна подробность разговора:

«Кузина, помнишь Грандисона?»
— Как, Грандисон?.. а, Грандисон!
Да, помню, помню. Где же он? —
«В Москве, живет у Симеона;
Меня в сочельник навестил;
Недавно сына он женил».

Для Лариной неожиданностью оказалось это имя, которое когда-то в этом доме означало ее кумира, но вспомнила-таки. А мы прикинем, что и этот «Грандисон» недолго страдал от потери, поскольку обзавелся сыном, который ровесник Татьяны, а может, и несколько старше ее.

Портрет княжны Алины позволяет видеть и такой вариант старости: «Мне тяжела теперь и радость», «Под старость жизнь такая гадость...»

Кстати тут отметим черновой незавершенный набросок перевода X сатиры Ювенала, где рисуется весьма непрезентабельный вид старого человека:

«Пошли мне долгу жизнь и многие года!»
Зевеса вот о чем и всюду и всегда
Привыкли вы молить — но сколькими бедами
Исполнен долгий век! Во-первых, как рубцами,
Лицо морщинами покроется — оно
..... превращено.

Нет надобности перебирать всех старцев, которых нарисовало перо поэта. Самый симпатичный из них — Финн в поэме «Руслан и Людмила». В юности пытался геройствовать, чтобы завоевать сердце гордой красавицы, — безрезультатно. Решил овладеть искусством седых колдунов — и преуспел в этом. Но произошел конфуз: увлеченный этим делом, Финн не заметил, как

промелькнули не годы, десятилетия. Так что чары волшебства доставили ему согбенную старушку, притом, что его «седое божество» к нему «пылало новой страстью». Пришлось в панике бежать. В уединении понадобилось искать новые ценности. И они нашлись! «И в мире старцу утешенье / Природа, мудрость и покой». Ему ведома и предназначенная ему роль в событии, которое стало сюжетом, излагаемым в поэме: быть другом Руслана и врагом злого Черномора. Эта роль его устраивает, позволяя жить в ладах с совестью, гарантируя покой.

В лирике Пушкина после того, как он переменял образ жизни на семейный, произошли очень большие обновления. Она значительно сократилась в объеме и, пожалуй, покинула передний план его творчества. Возросло число стихотворных переводов и переложений: «свое» находится в «чужом». Возрастает и философский потенциал произведений, вроде бы отталкивающихся от быта.

У нас признанный певец семейной любви — Державин. Но так сложилось изначально и поддерживалось до конца. Пушкин щедро одаривал посланиями своих попутчиц, и такой жанр исчез из его лирики, чтобы и не было соблазна сравнивать обновленное с прежним.

В изменениях жанрового состава наиболее заметно сокращение дружеских и особенно любовных посланий. Редют ряды друзей. Лицейской дружбе поэт верен до конца. Новые друзья не успевают вызреть. Показательно послание «Художнику», адресованное скульптору Б. И. Орловскому. Оно включает необходимые похвалы адресату, но завершается грустью по другу художников Дельвигу. На пороге любовных посланий есть домашний цензор.

Интереснее наблюдать не обновление жанрового репертуара, а внутренние обновления опробованных жанров. К примеру, жанра эпитафии естественнее ожидать от поэта в его зрелом возрасте. Ничуть! У Пушкина он проникает уже в лицейскую лирику, хотя, можно этого ожидать, в пародийном виде.

Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою
С любовью, леностью провел веселый век,
Не делал доброго, однако ж был душою
Ей-богу, добрый человек.

Моя эпитафия, 1815

В 30-е годы в лирике Пушкина на первый план выходят стихотворения, объединенные жанром подражаний древним: здесь находит свое место и эпитафия. Этот своеобразный цикл в существенной степени парадоксален. Изменившийся образ жизни, «остепенившийся» Пушкин создает круг произведений, воссоздающих давно забытые эпикурейские заботы. Делает он это не от своего имени, а перелагая заветы древних. Уходя в мир забот совсем иных, поэт как бы шлет привет интересам, которые, по обстоятельствам, утрачивают практическое значение, но сохраняют неразвенчанную ценность, что подчеркивается почтенным возрастом первоисточников. Происходит и своеобразное прощание с эпикурейством собственной юношеской лирики и полудетскими мечтаниями лирики лицейской. Это прощание спокойное, не надрывное, воспринимаемое как нечто закономерное. Даже и в самом тексте подражаний довольно устойчива антитеза азартной юности и сдержанной мудрости. Все равно показателем для Пушкина этот жест благодарного обращения к древним и через их посредство прощания со своим давним.

Славная флейта, Феон, здесь лежит. Предводителя хоров
Старец, ослепший от лет, некогда Скирпал родил
И, вдохновенный, нарек младенца Феоном. За чашей
Сладостно Вакха и муз славил приятный Феон.
Славил и Вáтала он, молодого красавца: прохожий!
Мимо гробницы спеша, вымолви: здравствуй, Феон!

(Из Афедея), 1833

Перед нами эпитафия, развернувшая, хоть и предельно лаконично, историю целой жизни: от рождения (с элементами родословной) к расцвету — и к вечному завещанию гробницы. В эпитафии немало парадоксов. Скирпал, ослепший от лет старец, не умирает, а рождает младенца. Итоговый возраст Феона не помечается, но не похоже, чтобы он повторил век отца; вероятно, что он, славная флейта, предводитель хоров, ушел из жизни еще в расцвете; во всяком случае эпитафия запечатлевает его молодым. И снова волшебная сила искусства: надпись на гробнице призывает приветствовать: «Здравствуй, Феон!» В приветствии стерся изначальный смысл, но ведь «здравствуй» означает «будь здоров»! Мертвому возвращается жизнь! Но это так, без всякой мистики. Читают надпись прохожие, не слышавшие сладостных славословий Феона в честь Вакха, муз и друга, но нет оснований не верить словам эпитафии,

и люди посторонние поминают добрым словом талантливо-го музыканта.

Жанр подражаний древним придает дополнительную значимость поднимаемой проблеме. Пушкин заставляет по-русски звучать эллинскую речь (пусть и при посредничестве французского перевода): многовековая дистанция подчеркивает живучесть искусства, но на этом фоне только отчетливее проступает хрупкость, мгновенность отдельной человеческой жизни.

Жанр подражаний древним имеет и другое обозначение — антологические стихотворения. Он возникает в поэзии Пушкина рано. Выделим стихотворение 1820 года «Нереида». Здесь повествование посвящено описанию заглавного предмета, лишь в одной строке выражено непосредственное авторское ощущение («едва я смел дохнуть...»). Но это «почти» вносит отличие принципиальное: кроме прямых форм выражения авторского чувства активно действуют и формы опосредованные, восхищенное отношение к предмету описания пронизывает каждую поэтическую деталь.

Среди зеленых волн, лобзающих Тавриду,
На утренней заре я видел нереиду.
Сокрытый меж дерев, едва я смел дохнуть:
Над ясной влагою полубогиня грудь
Младую, белую как лебедь, воздымала
И пену из власов струею выжимала.

Это — один из шедевров пушкинской лирики. Он свидетельствует: в содержательном отношении важнее всего не выбор предмета изображения, не степень интимности картин, но характер авторского восприятия изображаемого. Предмет изображения — «всего лишь» обнаженная женская фигура. Кажется, самый воздух напоен сладострастьем: даже волны «лобзают» берег. На таком фоне только величественнее выступает целомудренная сдержанность поэта. Сдержанность уже в том, что портрет богини дан не в рост, только поясной. Очередной парадокс: **немое** восхищение поэта прорывается не иначе, как **музыкой** стиха, этими искрящимися переливами «л» и «р». И эхо итоговой рифмы, глагольной и потому почитаемой «бедной», а на деле значимой — женской, не только потому, что таков первичный факт установленного порядка ударного слога, но в данном случае еще и потому, что такой ее характер

утверждается родом глагола. Восхищение красотой, благоговение перед прекрасным — вот эмоциональный заряд стихотворения, и рождает он не завистливое чувство подчинения себе наблюдаемого; восхищенное, благодарное чувство — это возвращаемое, отдаваемое переживание, это не эгоистически потребительская позиция, но возвышающе гуманистическая.

«Нереида» не выходит за рамки воспевания телесной красоты; одухотворенность стихотворения обязана целомудренной сдержанности поэта. Торжествует высокая духовность, однако там, где духовное возникает на базе плотского, решение проблемы усложняется. Духовное и плотское оказываются соединенными весьма узким мосточком, проход по которому предстает искусством.

Своеобразный венец лирики последнего трехлетия — антологическое стихотворение:

Юношу, горько **рыдая**, **ревнивая** дева **бранила**;
К ней на плечо **преклонен**, юноша **вдруг задремал**.
Дева тотчас **умолкла**, сон его **легкий лелея**,
И **улыбалась** ему, тихие **слезы лия**.

Потрясающее стихотворение! В четыре строки уместилась 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 содержание. Выбор же варианта теряет значение, потому что итоговое действие героини универсально, обобщенно, оно поглощает все варианты.

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

Стихотворение динамично. «Бранила» — выговаривала свое чувство словами, злыми словами. Нам остается неизвестным, 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 гулкого, 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 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?

Лирика 1835 года открывается серией переводов из кумира юности Анакреона. Было время, когда в стихах юного поэта-лицеиста мир ценностей размещался преимущественно «меж Вакха и Амура». Что же значит это позднее возвращение к Анакреону? Ностальгию по ушедшему? Ничуть! Прежде всего, выясняется, что и Анакреон широк: из него можно почерпнуть разное, увидеть то, что было неинтересно юному поэту.

Вроде бы не поколеблен кумир Вакха. Новый нюанс виден и здесь.

Что же сухо в чаше дно?
Наливай мне, мальчик резвый,
Только пьяное вино
Раствори водою трезвой.
Мы не скифы, не люблю,
Други, пьянствовать бесчинно:
Нет, за чашей я пою
Иль беседую невинно.

Ода LVII.

В лицейском «Вода и вино» (1815) смешавший вино с водою удвоенного самого решительного проклятия! Время вносит свои коррективы.

Прибавим: в «Оде LVII» провозглашается принцип, правило; возможны исключения (которые и осознаются как исключения). Читаем: «Как дикий скиф хочу я пить» («Кто из богов мне возвратил...»). Здесь решает повод: неожиданная встреча с давним другом.

Выделим одно стихотворение из поздних, за «седину».

От меня вечер Леила
Равнодушно уходила.
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».
Я насмешнице нескромной
Отвечал: «Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора».
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: «Знаешь сам,
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам».

В художественном плане стихотворение построено на парадоксе. Героине не захотелось длить с партнером встречу: оттолкнула ее его седина. Седина может восприниматься знаком старости, но это не обязательно знак старческой немощи. Бывает и ранняя седина. Даже бытует пословица: «Седина в бороду — бес в ребро». Партнер, пытаясь остановить героиню, нечаянно называет признак, более разрушительный для мужчины, чем седина, — и заслужил на прощание еще и насмешку.

Стихотворению посвятил обстоятельную статью М. В. Строганов¹, затрагивает он и философский аспект, но пушкинская позиция здесь изложена, на мой взгляд, неверно: «Слова героя стихотворения “всему пора” внешне напоминают старую формулу “Всему пора, всему свой миг”: человек в циклической концепции жизни был дискретным, одна фаза его развития не вытекала из другой. Скажем так: возрасты, следуя друг за другом, не были знакомы друг с другом, между ними не было преемства» (с. 81). Это не про Пушкина, который на заре юности «познакомился» со старостью души, а реальное взросление почувствовал очень рано; 23 марта 1821 года он писал Дельвигу: «Я перевариваю воспоминания и надеюсь набрать вскоре новые; чем нам и жить, душа моя, под старость нашей молодости — как не воспоминаниями?» (с. 23). А реальное прощание с юностью

¹ *Строганов М. В.* О Пушкине: Статьи разных лет. Тверь, 2003.

состоялось в преддверии «полудня» жизни на страницах «Онегина». И какво это прощание!

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Весна моих промчалась дней...

Ужель мне скоро тридцать лет?

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том признаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!

Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья,
За шум, за бури, за пиры,
За все, за все твои дары;

Благодарю тебя. Тобою,
Среди тревог и в тишине,
Я наслаждался... и вполне;

Довольно! С ясною душою
Пускаюсь ныне в новый путь
От жизни прошлой отдохнуть.

Вот такое «прощание»: новое не радуется, старого жаль! И это зависит не от свойств предметов, а от воспринимающей души.

Героям позволено судить категорически, односторонне («дискретно»), а поэт всегда мыслил диалектически.

Со зрелостью ему не выпал черед прощаться, не выпала и возможность почивать на лаврах.

Y.M. Nikishov

Old Age in Pushkin's Creative Mind

Pushkin had no opportunity to physically experience the old age coming. But the imagination of the artist allowed him to look into all corners of life. In recent years, his lyrics take on a general philosophical nature. The genre of imitations of the ancients becomes particularly important.

Keywords: Pushkin, stage of life, values, selectivity, ambiguity.

Об авторе:

НИКИШОВ Юрий Михайлович (Тверь), доктор филологических наук, профессор, независимый исследователь.

С. А. Васильева

**«Скупая» старость: пушкинские традиции
в рассказе Вс. Соловьева «Старик»**

В рассказе Вс. Соловьева «Старик» соединяются образы и мотивы целого ряда произведений русской литературы, в том числе «Скупого рыцаря» и «Пиковой дамы» А. С. Пушкина. К концу XIX в. старость устойчиво ассоциируется со скупостью, а молодость — с расточительством. Писатели изображают две взаимоисключающие страсти: страсть к богатству и страсть к игре, обе оказывают пагубное влияние на судьбы героев.

Ключевые слова: старость, карточная игра, «Старик» Вс. С. Соловьева, А. С. Пушкин, «Скупой рыцарь», «Пиковая дама»; М.Е. Салтыков-Щедрин, «Господа Головлевы».

Каждый возрастной период характеризуется набором определенных физических, психических, социальных черт, который меняется с течением времени. Образ старости связан в русской литературе XIX в. со многими устойчивыми ассоциациями: мудрость, одиночество, стремление жить в соответствии с традициями, боязнь перемен, консервативность. В зависимости от концепции произведения этические или идеологические установки героев могут приводить к конфликтам между «отцами» и «детьми», что нашло отражение в хрестоматийных текстах А. С. Грибоедова, А. С. Пушкина, А. Н. Островского, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Желание молодых воспользоваться всеми благами мира уже сейчас, не дожидаясь, когда наступит материальное благополучие, заслуженное долгими годами труда, зачастую сталкивается со скупостью стариков, которые не хотят расставаться с накопленным на протяжении жизни богатством.

В рассказе Вс. С. Соловьева «Старик» (1904 г.) излагается история жизни Мирецкого, с которым герой-повествователь когда-то учился в университете и с которым случайно встретился в Париже. Мирецкий описывается как довольно легкомысленный молодой человек, не ставивший перед собой никаких целей. В юности он не блистал способностями, не относился «к числу тех более или менее способных юношей, которые поступают в университет с целью работать, с любовью к науке», «к усидчивому

труду он был вовсе не способен»¹. А. П. Ауэр писал о том, что на творчество Соловьева, в частности на рассказ «Старик», оказала влияние писательская манера М. Е. Салтыкова: «вначале — критическое углубление в творчество Салтыкова, а затем на основе этого происходит беллетристическая переработка определенных приемов и мотивов»². В этом рассказе, действительно, присутствуют головлевская проблематика. Многие роднит Мирецкого со Степаном Владимировичем Головлевым. Степка-озорник был «даровитый малый, слишком охотно и быстро воспринимавший впечатлений, которые вырабатывала окружающая среда»³, а в Мирецком было много «природного ума и остроумия, а главное, жизнь в нем была ключом и на него радостно было смотреть среди его сверстников, большая часть которых, несмотря на свои девятнадцать, двадцать лет, казались уже сумрачными и озабоченными, скучающими и недовольными жизнью». В Степане Головлеве «не оказывалось ни малейшего позова к труду»⁴, и Мирецкий любил жизнь, «во всех ее проявлениях, за исключением науки». «Проклятая талантливость» Головлева выражалась в способности к передразниванию, он «постоянно страдал потребностью общества и ни на минуту не мог оставаться наедине с самим собой»⁵. Мирецкий «вечно был доволен, весел. Его смех, откровенный, заразительный, громко раздавался на студенческих пирюшках и увлекал за ним всех». Сходство между Мирецким и Степкой-балбесом заключается и в какой-то беззаботности, отсутствии осознанной цели. Как пишет Соловьев, «это была давно известная, не представляющая даже особого интереса история человека, вступившего в жизнь без всякой духовной жажды, без всяких серьезных задач и целей, с одной только страстью к жизненным наслаждениям».

¹ Соловьев В. С. Старик. СПб.: Изд-во Н.Ф. Мертца, 1904. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://bibra.ru/composition/starik-10/> (Дата обращения: 25.03.20). Далее все цитаты из рассказа «Старик» приводятся по этому изданию.

² Ауэр А. П. Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века. Коломна: Изд-во Коломенского пединститута, 1993. С. 61.

³ Щедрин Н. (М. Е. Салтыков). Собр. соч.: В 12 т. Т. 7. М.: Изд-во Правда, 1951. Т. 7. С. 9.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Там же.

Не имея средств к существованию, Мирецкий размышляет о различных путях получения денег, но реальных возможностей разбогатеть или заработать он не видел, и все его мысли сосредоточивались на мечте о наследстве. Ему виделась какая-то дальняя родственница, о которой он даже не знал и которая, умерев, оставляла ему все свое огромное состояние: «Не стану передавать тебе всех моих мечтаний, их было много, и все они были одно другого глупее, ребячливее, несообразнее. Но все они, в конце концов, все же сводились к старушке, оставляющей мне огромное состояние». А поскольку реальность не менялась, то мечты брали все большую власть над героем.

Подобная навязчивая идея была у Германна в «Пиковой даме» Пушкина. Герой, услышав историю, сулившую легкие деньги¹, тоже становится одержим мечтой: «Что, если, — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать счастья?..»²

Мечты о внезапном получении денег завладевают и Германном, и Мирецким. Они ничем не подкреплены, старухи не являются ни их родственницами, ни даже знакомыми — Герман не был знаком с графиней, а у Мирецкого старуха не была даже персонифицирована. Однако, по мнению Ю. М. Лотмана, процесс обогащения в начале XIX в. представлялся современникам «скачкообразным, внутренне немотивированным», уже во второй половине XVIII в. «сложился литературный канон восприятия “случая”, “карьера” <...> как результатов непредсказуемой игры обстоятельств, капризов Фортуны»³. Состояние героев Пушкина и Соловьева стало навязчивым, его можно выразить словами Мирецкого: «Старушка начала меня окончательно преследовать».

Уже при описании студенческой жизни Мирецкого появляется мотив игры. В юности он любил карты, «но далеко

¹ О первоисточнике «тайны трех карт» подробнее см.: Кошелев В. А. «Онегина» воздушная громада...: Монография. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. Б. Болдино; Арзамас: АГПИ, 2009. С. 218–219.

² Пушкин. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 8. Кн. 1. Романы и повести. Путешествия. 1948. С. 235.

³ Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Труды по знаковым системам. Ч. 7. Тарту, 1975. С. 126.

не всегда, — иной раз по целым месяцам не подходил к зеленому столу», однако лет через семь о нем уже говорили, что он «стал страстным игроком, совсем замотался и чуть ли не накануне полного разорения». Страсть к игре захватила Мирецкого и стала определять всю его жизнь: «Это была история человека, не способного обидеть и мужа, но созданного для того, чтобы погубить себя. Мирецкий был игрок — и этим все сказано».

Страсть к игре одолевала и Германна, хотя он тоже долгое время не позволял ей брать верх над спокойной размеренной жизнью, «твердость спасала его от обыкновенных заблуждений молодости»: «...будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, — а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры»¹.

Германн — «первая пушкинская зарисовка героя нового времени», это «рыцарь первоначального накопления»². Германн и Мирецкий стремятся разбогатеть, но тема карточной игры, появляясь в начале произведения, предсказывает катастрофический финал их жизни.

С этой точки зрения история знакомства Мирецкого с графом де Шаври и нереализованная возможность получения наследства не имели большого значения, у игрока есть только один путь — это путь к нищете. Возможно, здесь учитывался личный и творческий опыт Достоевского, с которым Соловьев дружил и к которому относился как к учителю (некоторые параллели с романом Достоевского «Игрок» в тексте тоже прослеживаются).

Ю. М. Лотман рассматривает карточную игру как модель конфликтной ситуации³, однако подчеркивает, что в пушкинском тексте имеет значение и внеигровая семантика: «Когда у Пушкина мы встречаем эпитафию к “Пиковой даме”»: “Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга”, а затем в тексте произведения пиковая дама выступает как игральная карта —

¹ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 8. Кн. 1. С. 235.

² Никишов Ю. М. Дум высокое стремление: Очерки духовной биографии Пушкина. Т. 3. 1828–1830. Тверь: Золотая буква, 2003. С. 120.

³ Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры... С. 122.

перед нами типичный случай взаимовлияния этих двух планов»¹.

Пиковая дама/старуха жестоко посмеялась над Германном. Возможно, пушкинский сюжет прочитывается и в мечтах Мирецкого, хотя, конечно, финал ему виделся другим.

Однажды в парке Мирецкий обращает внимание на одинокого нищего с отвратительной внешностью. Это был «ужасный такой старик, лет семидесяти пяти, а, может быть, и гораздо даже старше. <...> Лицо страшное, брови совсем нависли над глазами, нос крючком, во рту ни одного зуба». Мирецкий заподозрил, что старик на самом деле не беден, хотя бы потому, что он всегда отказывался от милостыни; догадка о том, что нищий на самом деле богат, получает и другие косвенные подтверждения. После этого в мечтах Мирецкого «старушка превратилась в старика, в этого самого ужасного старика».

Параллель с текстом Пушкина возникает и при оценке попыток героя Соловьева реализовать свои мечты. Германн строил самые невероятные планы, чтобы заполучить деньги старухи: «Представиться ей, подбиться в её милость, — пожалуй, сделаться её любовником, но на это требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — да через два дня!..»²

В то же время он понимает, что задача трудно исполнима, поскольку старуха хоть и «не имеет злой души», но описывается своенравной, избалованной, эгоистичной. Мирецкий ежедневно ходит за стариком в парк, провожает его до дома, придумывает самые разные способы знакомства.

Однажды Мирецкому удается проникнуть в дом старика. Он поражен: «Много денег и много вкуса было положено на убранство этой комнаты. Стены покрыты драгоценными гобеленами; пол обтянут мягким как пух ковром. Каждая вещь здесь, каждый столик, каждое кресло — артистическое произведение... Эти канделябры, эти гигантские канделябры, перед ними знаток провел бы целые часы и не мог бы в досталь налюбоваться. Причудливые “буль”, драгоценная мозаика, художественная резьба — все это тысячи, десятки тысяч... Да, сорок, пятьдесят лет тому

¹ Там же. С. 122–123.

² *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 8. Кн. 1. С. 235.

назад эта опочивальня могла поспорить с лучшими покоями Версаля и Тюльери».

Но было понятно, что последние сорок–пятьдесят лет здесь не бывал никто, кроме хозяина, никто не наводил порядок, не убирался, все находилось в запустении: «Десятки лет положили на все слои густой пыли, и пыль и мошь испортили все, что только можно испортить. Этот роскошный покой без окон, со своим высоким темным куполом был — могила». Другие комнаты находились в еще большем запустении: «Мне чудилось, что я в могиле, в узком гробу, где нельзя шевельнуться. Мне чудилось, что меня похоронили заживо и что я должен задохнуться в этой могиле...»

Наконец, старик, впоследствии оказавшийся графом де Шаври, показывает свое богатство: «...весь этот огромный сундук был доверху наполнен золотой монетой. Это был один из сундуков скупого рыцаря, ни больше, ни меньше. Старик запустил руку и пересыпал монетой. — Видите, видите? — уже совсем новым, безумным голосом твердил он. — Видите сколько золота и это только часть, понимаете; часть того, что у меня есть, тут миллионы и это только часть!.. И он пересыпал монеты, он пронизывал меня своими горящими глазами, тряс головою и повторял: — Только часть, только часть!»

В словах героя не случайно содержится прямая отсылка к «Скупому рыцарю», пушкинский барон и граф де Шаври одинаково одержимы своим богатством. В обоих произведениях сундуки наполнены золотом, оба старика наслаждаются их видом:

Весь день минуты ждал, когда сойду
В подвал мой тайный, к верным сундукам.
Счастливей день! могу сегодня я
В шестой сундук (в сундук еще неполный)
Горсть золота накопленного всыпать.
Не много, кажется, но понемногу
Сокровища растут¹.

Мы не знаем, пополнял ли граф де Шаври свои запасы, скорее нет, поскольку в тексте нет указаний на источники его доходов, однако сходства здесь много, в том числе в желании сохранить накопленное в тайне, в стремлении

¹ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 7. С. 110.

единолично наслаждаться видом денег; для барона, как и для графа, «свидание с сундуками предельно насыщено»¹.

Пушкин предлагает несколько объяснений страсти героя к накоплению. Жид философски оценивает стремление барона:

Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока².

По мнению исследователей, в пьесе «противопоставление идет в семантическом поле антитезы “Отец — Сын”»³. Действительно, «скупой рыцарь» не хочет отдавать богатство Альберу, но это не конфликт отца и сына, он шире. В словах жида заложен философский смысл: он подчеркивает различное отношение к деньгам в юности и старости.

Сам же барон наслаждается потенциальной возможностью реализовать самые смелые свои мечты, потаенные желания:

Что не подвластно мне? как некий Демон
Отселе править миром я могу <...>
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...⁴;
Я царствую!.. Какой волшебный блеск!
Послушна мне, сильна моя держава;
В ней счастье, в ней честь моя и слава!
Я царствую...⁵

Как отмечает Лотман, барон из «Скупого рыцаря» «подчеркивает в обогащении длительность, постепенность и

¹ Никишов Ю. М. Дум высокое стремление... Т. 3. С. 386.

² Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 7. С. 105.

³ Александрова Е. Г. Нравственно-философская позиция А. С. Пушкина в художественном целом «маленьких трагедий». Автореф. <...> канд. филол. наук. Красноярск, 2000. С. 11.

⁴ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 7. С. 110□111.

⁵ Там же. С. 112.

целенаправленные усилия экономического характера»¹. Мирецкий, как и сын барона Альбер, видят в деньгах не цель, а средство — удовлетворить насущные потребности, вести определенный образ жизни. И если Альбер рассчитывает на получение наследства, то есть его надежда на богатство строится на реальном расчете, то Германн и Мирецкий стремятся «к мгновенному и экономически необуловленному обогащению»².

Описание Альбером жилища барона, его жизни весьма сходно с описанием дома графа де Шаври:

О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегает да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе³.

Граф де Шаври одет как нищий: «Длинный, худой как скелет, белые нечесанные волосы космами, одет — ну, вот я франт теперь перед ним... самый грязный, самый ужасный нищий, какого только можно себе представить». Как и скупой рыцарь, питается он крайне скудно.

Оба героя, барон и граф де Шаври, понимают неизбежность смерти, оба не могут смириться не с самим этим фактом, а с необходимостью расстаться со своими богатствами. Воображаемая власть вступает в противоречие в реальным бессилием перед смертью. Скупой рыцарь тоскует при мысли о том, что кто-то воспользуется его сокровищами:

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило? <...>
О, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне!..¹

¹ Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры... С. 131.

² Там же.

³ Пушкин А. С. Указ. соч. Т. 7. С. 106.

Страсть к золоту «выделяется, разрастается, начинает господствовать над всеми чувствами и мыслями. Происходит чудовищное перерождение человека»². Понимая, что умирает, граф де Шаври говорит: «Я объявляю вам мою последнюю волю... У меня нет родных, ни близких, ни дальних... Я один, последний де-Шаври... никто не вправе претендовать на мое состояние... Это ясно из моих документов... вот этих... В случае моей смерти — слушайте! Все, что у меня есть, я завещаю... я оставляю... Он захрипел, схватился за грудь и упал, ударившись головой об угол сундука...» Последняя воля не была озвучена.

А. П. Ауэр трактует финал этой истории как позднее раскаяние, видя здесь параллель со смертью Иудушки Головлева. Головлевская тема, по мнению исследователя, предопределяет содержание центральной психологической ситуации «Старика»: отчуждение от мира вплоть до разрыва всех кровно-родственных связей ради насыщения своей безудержной алчности. На пороге смерти у героя появляется желание вернуться в человеческий мир — «это и есть полное совпадение с финальной метаморфозой в щедринской хронике»³.

Пушкинский вариант развития событий в «Старике» представляется более убедительным. Скупой рыцарь ни в чем не раскаялся, не раскаялся и граф де Шаври. Пытаясь произнести последнюю волю, граф устремил на Мирецкого «невыносимый взгляд», в котором он «читал только злобу, одну адскую, ужасную злобу». В этом же русле прочитывается и финал «Пиковой дамы». После того как третьей картой в его руках оказался не туз, а пиковая дама, Германну «показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе»⁴.

Пушкин «следует своей традиции — дать двойную мотивировку загадочному событию», «рациональное объяснение дано как вспомогательное, альтернативное, но предпочтительным <...> предстает иррациональное»⁵. Старуха поминала богатством и обманула. Графиня выступает в повести

¹ Там же. Т. 7. С. 113.

² *Никишов Ю. М.* Дум высокое стремление... Т. 2. С. 388.

³ *Ауэр А. П.* Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века. С. 63.

⁴ *Пушкин А. С.* Указ. соч. Т. 8. Кн. 1. С. 251.

⁵ *Никишов Ю. М.* Дум высокое стремление... Т. 3. С. 117, 118.

и как жертва Германна, и как орудие иррационального возмездия. В «Старике» Соловьева финал повторяется: старик поманил богатством и обманул, однако иррациональность здесь снимается, Соловьев дает реалистический финал истории. Оба героя находились в шаге от богатства, разочарование обоих было слишком сильным, хотя неожиданные смерти графини и графа не выглядят случайными. Германн, лишившись надежды разбогатеть, сходит с ума. Мирецкий близок к этому: «тут со мною и случилось такое происшествие, что как я от него с ума не сошел, как не повесился — не понимаю». Писатели изображают две взаимоисключающие страсти: страсть к богатству и страсть к игре, обе оказывают пагубное влияние на судьбы героев.

Рассуждая о сводимости сюжетов к довольно ограниченному количеству инвариантов, Ю. М. Лотман пишет о важной составляющей их анализа — рассмотрении механизмов развертывания единой исходной сюжетной схемы в глубоко отличные тексты¹. Для массовой беллетристики важен обратный процесс. Авторам не столько интересна уникальность, сколько частотность, повторяемости сюжета в жизни и в литературе.

Многие тексты русской литературы закрепили за старостью устойчивую ассоциацию со скупостью, а за молодостью — с расточительством. Но, кроме того, Германн и Мирецкий одинаково бездуховны, их одержимость богатством исключает для героев жалость (к графу де Шаври и к графине), привязанность к кому-либо (у Германна — к Лизавете Ивановне), жизнь Мирецкого в Париже вообще лишена окружения. Соловьев делает акцент на том, что страсть к деньгам погружает человека в одиночество.

В русской литературе «скупая» старость не расстается со своими сокровищами — соединяя в «Старике» образы и мотивы целого ряда произведений русской литературы, Соловьев предостерегает читателя от беспочвенных мечтаний о наследстве. Опасен и другой путь — игра. С присутствием массовой беллетристики дидактизмом Соловьев определяет единственный возможный вектор жизни игроков, прогноз звучит как приговор: «Игрок! Для него нет никакого выхода. Разве получит большое наследство. Ну, тогда мгновенно бы все изменилось, здесь ли, там ли — все равно где. Блестящая обстановка, экипажи... и опять игра, и

¹ См.: Лотман Ю. М. Тема карт и карточной игры... С. 120.

опять проигрыш, и опять через год те же лохмотья. Не он первый, не он последний...»

S. A. Vasilyeva

«Stingy» old age: Pushkin traditions in the story Vs. Solovyov «Old Man»

The story of Vs. Solovyov «The Old Man» combines the images and motifs of works of Russian literature, including «The Stingy Knight» and «The Queen of Spades» by A. S. Pushkin. By the end of the XIX century old age is steadily associated with stinginess, and youth with waste. Writers portray two mutually exclusive passions: passion for wealth and passion for the game, both have a detrimental effect on the fate of the heroes.

Keywords: old age, card game, «Old Man» by V. S. Solovyov, A. S. Pushkin, «Skimpy Knight», «Queen of Spades», M. E. Saltykov-Shchedrin.

Об авторе:

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

С. В. Галанинская

Функционирование мотива старости и старения в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева и «Крохотках» А. И. Солженицына (на примере анализа миниатюр «Старик» и «Старение»)

Мотив старости и старения является одним из ключевых в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургенева и «Крохотках» А.И. Солженицына. С ним связаны движение лирического сюжета цикла, эволюция лирического героя, структурирование сюжетного и тематического пространства. Развертывание этого мотива у Солженицына в значительной степени зеркально тургеновскому в силу разницы мировоззрений писателей.

Ключевые слова: мотив старости, возрастная оптика, ритмизация, хронотоп, цикл, стихотворения в прозе, лирический сюжет.

Мотив старости и старения является одним из центральных и структурообразующих в «Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева и «Крохотках» А. И. Солженицына. С ним связано движение лирического сюжета цикла, а также эволюция лирического героя, структурирование сюжетного и тематического пространства.

В обоих циклах лирический герой-рассказчик не дистанцирован от автора и является проводником его взглядов. Ему свойственны острота наблюдения, откровенность в выражении мыслей, обнаженность чувств. Оба цикла дают представление об авторской концепции человека и мира. Оба цикла были написаны авторами в преклонном возрасте. И Тургенев, и Солженицын были на момент создания данных текстов уже признанными писателями и прошли трудный жизненный путь. Но их судьбы к старости оказались противоположными.

Анатолий Кони вспоминал, что в одной из бесед в 1879 году измученный пожилой Тургенев воскликнул: «Женитесь! — Не представляете, как тяжела старость, когда вы ... вопреки воле сидите на краешке гнезда другого мужчины!»¹

¹ Кони А. Ф. Воспоминания о писателях / Сост., вступ. ст. и комм. Г. М. Миронова и Л. Г. Миронова. М.: Правда, 1989. С. 85.

У Ивана Сергеевича не было собственной семьи, трагическая история любви к Полине Виардо его изрядно измучила. Уехав во Францию по очередному приглашению Виардо, в Россию Тургенев больше не возвращался. Он умер от рака в августе 1883 года.

«Стихотворения в прозе» можно считать своеобразным «символом веры» Тургенева. Написаны они были в последние годы жизни писателя (1878—1882 гг.) и отражают поиск ответов на “вечные” вопросы.

Стихотворения в прозе представляют собой один из так называемых «маргинальных» жанров, расположенный на границе стиха и прозы. Произведения этого типа обретают свой жанровый статус только в составе цикла. Эта точка зрения восходит к работам Ю.Н. Тынянова¹ и развивается в исследованиях Ю.Б. Орлицкого², Н.Р. Левиной³ и наших работах⁴.

Принцип циклизации предполагает в данном случае наличие сквозного сюжета (обычно — становление и развитие лирического героя), специфического взаимодействия системы мотивов и особого ритма, присущего как форме, так и содержанию.

Понятие сквозного сюжета цикла применяется для анализа лирических циклов в работах И.В. Фоменко⁵. Сквозной сюжет и у Тургенева, и у Солженицына связан с образом лирического героя — умудренного опытом старика, который вспоминает наиболее значимые и яркие моменты

¹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Вопросы поэтики, вып.5. Л., 1924. С. 42-54; Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: 2-е изд., доп. — М., 2000. — 351 с.

² Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. Воронеж, Изд-во Воронежского ун-та, 1991. 199 с.

³ Левина Н.Р. Ритмическое своеобразие жанра стихотворения в прозе. // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII-XIX вв. Учёные записки ЛГПИ им. Герцена, т.414. Л., 1971. С. 217-236

⁴ Галанинская С.В. Способы ритмизации цикла И.С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX – начала XX вв.: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.01.01. Москва, 2004. — 18 с.

⁵ Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Твер. гос. ун-т. Тверь : ТГУ, 1992. — 123 с.

своего жизненного пути. Динамика взаимоотношений лирического героя с самим собой и с миром, складывание целостной картины мира в его сознании — основа данного внутреннего сквозного сюжета.

Стихотворение в прозе «Старик» становится центральным узлом цикла, связавшим воедино основные темы и вопросы: смысла жизни и смерти, искусства, Родины, природы. Это произведение трагично и гармонично одновременно: старый человек близок к смерти, но у него жива память и он способен творить при помощи языка, продлевать “весну” жизни и фиксировать ее для последующих поколений мистическим образом:

СТАРИК

Настали темные, тяжелые дни...

Свои болезни, недуги людей милых, холод и мрак старости... Всё, что ты любил, чему отдавался безвозвратно, — никнет и разрушается. Под гору пошла дорога.

Что же делать? Скорбеть? Горевать? Ни себе, ни другим ты этим не поможешь.

На засыхающем, покоробленном дереве лист мельче и реже — но зелень его та же.

Сожмись и ты, уйди в себя, в свои воспоминанья, — и там, глубоко-глубоко, на самом дне сосредоточенной души, твоя прежняя, тебе одному доступная жизнь блеснет перед тобою своей пахучей, всё еще свежей зеленью и лаской и силой весны!

Но будь осторожен... не гляди вперед, бедный старик!¹

Характерно, что в этом тексте Тургенева мы видим два хронотопа — внешний (культурно— и социально-исторический). И внутренний — лирический, который важен для построения образа рассказчика-старика и определяет особенности функционирования мотива старости.

У обоих хронотопов есть динамика, но их векторы противоположны. Динамику определяет антитеза внешней зимы и внутренней весны, идущей «под гору» внешней жизни, разрушения физического тела и расцвет воспоминаний, крепнущая сила таланта. Физическое пространство старика сжимается, а душевное парадоксальным образом расширяется.

¹ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 10. С. 154.

Интересно, что Тургенев использует пространственную псевдофольклорную метафору «идти, катиться под гору» во временном значении: она близка по семантике выражению «закат жизни», указывает на конечность физического времени. Внутреннее же время, преображенное творческим усилием человека, течет по другим законам и конца может и не иметь.

В 1931 году В. И. Вернадский в рукописи «О жизненном (биологическом) времени» заметил: «Время Бергсона есть время реальное, проявляющееся и создающееся в процессе творческой эволюции жизни. Время идёт в одну сторону, в какую направлены жизненный порыв и творческая эволюция. Назад процесс идти не может, так как этот порыв и эволюция есть основное условие существования Мира. Время есть проявление — созидание творческого мирового процесса»¹. Человек есть явление природы, следовательно, и время, им продуцируемое, есть явление природы — так понимал Бергсона Вернадский, и это стало решающим шагом в создании нового натуралистического мировоззрения, близкого Тургеневу, в которое включалась живая природа во главе с человеком. Если Бергсон источником времени считал внутреннее психологическое или интуитивное движение, то Вернадский распространял его положения на законы всего живого мира.

При помощи противопоставления хронотопов у Тургенева заявлено противостояние природы и искусства: художественное преломление мира может заставить забыть о смерти и вызвать добрые чувства. В связи с этим в зачине текста употреблены глаголы в прошедшем времени («настали темные дни», «любил, отдавался», «под гору пошла дорога»), в остальной части — в настоящем («никнет», «разрушается» и т.д.), а в финале впервые возникает будущее время («сожмись», «уйди», «блеснет»).

Цикл стихотворений в прозе А.И. Солженицына «Крохотки» был тоже написан в два этапа — с 1958 по 1999 год. Позади тюрьма, лагеря, ссылка, предательства, болезни. Чудесным образом произошло исцеление от рака.

Вторая часть «Крохоток», к которой относится произведение «Старение» — писалась уже после возвращения Солженицына в Россию из изгнания. Писатель заново обрел Родину и славу. Как и у Тургенева, все романы были уже

¹ Вернадский В.И. О жизненном (биологическом) времени // В.И. Вернадский. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 332.

написаны (в том числе закончен главный труд жизни «Красное Колесо»). В противоположность тургеневской старость Александра Исаевича казалась счастливой: он обрел не только признание как писатель, получил Нобелевскую премию, победил смертельную болезнь, вернулся из изгнания, встретил любимую женщину-соратницу. Наперекор прогнозам врачей в преклонном возрасте стал отцом троих сыновей. И даже прожил последние годы жизни на земле, в собственном доме, как и мечтал.

«Старение» Солженицына, как и «Старик» в тургеневских «Стихотворениях в прозе», становится одним из важнейших текстов-узлов цикла.

СТАРЕНИЕ

Сколько написано об ужасе смерти, но и: какое же естественное она звено, если не насильственна.

Помню в лагере греческого поэта, уже обречённого, а лет — за тридцать. И никакого страха перед смертью не было в его мягко-печальной улыбке. Я изумился. А он: «Прежде чем наступает смерть, в нас происходит внутренняя подготовка: мы созреваем к ней. И уже ничто не страшно».

Всего год прошёл тогда — и я испытал всё это на себе сам, в мои тридцать четыре. Месяц за месяцем, неделя за неделей клонясь к смерти, свыкаясь, — я в своей готовности, смиренности опередил тело.

Так насколько же легче, какая открытость, если к смерти медленно подводит нас преклонный возраст. Старенье — вовсе не наказание Божье, в нём своя благодать и свои тёплые краски.

Тепло видеть возню ребятишек, набирающих крепости и характера. Теплится может даже ослабление твоих сил, сравниваешь: а каким, значит, коренником я был раньше. Не вытягиваешь целого дня работы — сладок и краткий перерыв сознания, и снова ясность второго или третьего утра в день, ещё подарок. И есть наслаждение духа — ограничиваться в поедании, не искать вкусовых переборов: ещё ты живишь, а поднимаешься выше материи. И какой неотъёмный клад — воспоминания; молодой того лишён, а при тебе они все, безотказно, и живой отрывок их посещает тебя ежедневно — при медленном-медленном переходе от ночи ко дню, ото дня к ночи.

Ясное старение — это путь не вниз, а вверх.

Только не пошли, Бог, старости в нищете и холоде.

Как — и бросили мы стольких и стольких...¹

Здесь, как и у Тургенева, мы снова наблюдаем два хронотопа — внешний социально-исторический и внутренний — лирический. Солженицын начинает с лагерного воспоминания об умирающем поэте, который не боялся кончины. Всего через год и сам автор, заболев, «клонясь к смерти, свыкаясь, — <...> в своей готовности, смиренности опередил тело». Вначале движение времени идет «вниз», как и в «Старике» Тургенева (герою стихотворения в начале текста всего 34 года, а к концу за 70). Но лирический герой выздоравливает, проходит через все жизненные испытания и временная динамика меняется: «Ясное старение — это путь не вниз, а вверх», т.е. путь к смерти — не закат, а восхождение. Если со старостью у лирического героя Тургенева связана сема холода, то стареющему автору «Крохоток», наоборот, тепло. Внешний хронотоп снова не совпадает с внутренним: тело заканчивает свой путь, «сжимается», тяготеет к аскезе, а дух восходит к высотам. Смерть прекрасна, если не насильственна и не преждевременна. Старость дается для подготовки к ней.

Мысли Солженицына, на мой взгляд, близки размышления митрополита Антония Сурожского из беседы «“Научитесь быть”». Духовные вопросы пожилого возраста:

«И зачастую пожилые люди отчаянно цепляются за то, что уходит, чего они не могут удержать, как бы ни старались. Как ни напрягай физические силы, в семьдесят уже не удастся быть таким же, как в сорок или тридцать. Как ни тренируй ум, есть вещи, на которые мы способны в двадцать пять, но не способны в восемьдесят, и т.п. Что же делать? Большинство людей какое-то время пытаются раздувать угли в надежде вызвать язычок пламени, чтобы хоть на мгновение снова стать такими, какими были раньше. Я думаю, это — ошибка: чем старательнее мы раздуваем угли, тем быстрее они превращаются в пепел. Верное решение, как мне представляется, дается в дивных строчках стихотворения Виктора Гюго:

Тот возвращается к первичному истоку,
Кто в вечность устремлен от преходящих дней.
Горит огонь в очах у молодых людей,
Но льется ровный свет из старческого ока.

¹ Солженицын А.И. Крохотки: сб. рассказов. М.: Слово/Slovo, 2018. С. 75.

Нам необходимо осознать, что есть время пламенеть, а есть время светить. Свет тихий, спокойный, ровный свет, который во тьме светит, может принести больше пользы людям, чем обжигающее пламя»¹.

Тема воспоминаний у Солженицына, как и у Тургенева, тоже играет важную роль. Писатель называет их «кладом», т.е. сокровищем, которого лишены молодые. Но лирического героя Солженицына согревает не только память и творческое начало, как было с агностиком Тургеневым, но и вера в Бога. Именно к Богу «выше материи» движется старый человек. Именно молитвой к Богу заканчивается текст:

«Только не пошли, Бог, старости в нищете и холоде.

Как — и бросили мы стольких и стольких...»²

Если пространство в тексте Тургенева сужается и его старик уходит в себя, то старость у Солженицына — время духовного восхождения, пространство текста расширяется до мысли о Боге, друзьях, своем народе. Динамика пространственно-временных отношений и развития лирического сюжета у писателей противоположна. У них разные векторы: центробежный у Солженицына и центростремительный у Тургенева. Мы наблюдаем замкнутый универсум Тургенева и открытый у Солженицына.

Имплицитная религиозность агностика Тургенева ставит на место Бога язык и искусство. Стареющий человек зависит от бессознательно действующей природы, однако он может победить старость и смерть при помощи данных ему разума и памяти и «великого и могучего» языка, способного приблизить его к нравственному идеалу через идеал эстетический. Не случайно его цикл заканчивается знаменитым стихотворением «Русский язык», которое по сути является молитвой языку.

У Солженицына человек зависит от тоталитарного порабошающего государства, убивающего свой народ, от разлагающей цивилизации, забывшей Бога, опять же от природы, но может противостоять им, если верит Бога и честно делает свое дело. Старение может стать теплым, творче-

¹ Митрополит Антоний Сурожский. «Научитесь быть». Духовные вопросы пожилого возраста. Труды. — [Электронный ресурс]: ЛитМир - Электронная Библиотека. Электрон. дан. [М.], 2020. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=569431&p=193> — Дата обращения: 28.06.2020.

² Солженицын А.И. Крохотки: сб. рассказов. С. 75.

ским путем «наверх», если человек имеет веру, непрестанно трудится в меру сил и живет по совести. То есть Солженицын, наоборот, говорит о преодолении смерти и приближении к эстетическому идеалу через идеал нравственный и веру, и возрастная оптика усиливает эту мысль. Миниатюра «Старение» и весь цикл «Крохотки» заканчивается настоящими молитвами Богу. Мы показали, в какой мере и каким образом различия в функционировании мотива старения обусловлены социально-психологическими особенностями, а также особенностями мировоззрения и творческого метода писателей.

Svetlana Galaninskaya
Functioning of the motif of old age and aging in» Poems in prose «by I. S. Turgenev and «little Ones» by A. I. Solzhenitsyn (on the example of the analysis of miniatures «old Man» and « Aging»)

The motif of old age and aging is one of the key ones in I. S. Turgenev's « Poems in prose «and A. I. Solzhenitsyn's» Crumbs». It is associated with the movement of the lyric plot of the cycle, the evolution of the lyric hero, and the structuring of the plot and thematic space. The development of this motif in Solzhenitsyn is largely mirrored by Turgenev due to the difference in the writers ' worldviews.

Keywords: motif of old age, age optics, rhythmization, chronotope, cycle, prose poems, lyric plot.

Об авторе:

ГАЛАНИНСКАЯ Светлана Виленовна — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник ГБУК г. Москвы «Дом Русского Зарубежья им. А. И. Солженицына»

О. И. Федотов

**«Старик, пишу тебе по-новой...»
(Стихотворные письма Бродского
к Виктору Гольшеву)**

Значительную часть поэтического наследия Бродского составляют произведения, принадлежащие к обособленной жанровой ассоциации дружеских посланий и писем. В статье рассматриваются четыре стихотворных письма и примыкающее к ним стихотворение «1972 год» как единый цикл, адресованный давнему другу поэта переводчику англо-американской литературы на русский язык Виктору Гольшеву. Не менее важными циклическими скрепами, объединяющими их, являются: 1) брендовое обращение «старик» — своеобразная дань молодежному сленгу шестидесятников, подражавших персонажам их тогдашнего кумира Эрнеста Хемингуэя, 2)сопутствующие ему сначала косвенные, а затем и явные мотивы надвигающейся старости, 3)обильное употребление бранных слов и оборотов, а также 4)метапоэтические образы, порожденные пушкинскими аллюзиями и, видимо, профессиональными склонностями обоих корреспондентов.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, Виктор Гольшев, стихотворные письма, обращение «старик» и мотив старости

Значительную часть поэтического наследия Бродского составляют произведения, принадлежащие к обособленной жанровой ассоциации дружеских посланий и писем. Некоторые из них обнаруживают тенденцию к циклизации, таковы: «Письма римскому другу. Из Марциала», 1-9, Март 1972, «Письма династии Минь», I-II, 1977, «Письма Виктору Гольшеву», 1-3 (4), 1971-1995, а также тоже явно циклизующиеся между собой одиночные послания с экзотическими адресатами, адресом, способом или местом отправления: «Письмо в бутылке», Ноябрь-декабрь 1964, «Назо к смерти не готов...», 1964-1965, «Ех ponto. Последнее письмо Овидия в Рим», до 1 мая 1965, «Ниоткуда, с любовью, надцатого мартабря», 1975-1976, «Письмо в оазис», 1991, «Письмо в академию», 1993, Нью-Йорк и мн. др.¹.

¹ Необычные адресаты и неожиданные темы выбирал Бродский и для своих прозаических писем: «Неотправленное письмо» (о ре-

Интересующие нас четыре письма, которые Бродский посвятил своему давнему другу переводчику англо-американской литературы на русский язык Виктору Гольшеву, были написаны на протяжении едва ли не всей творческой жизни поэта и отправлены адресату в разное время из разных мест. Первое «Старик, как жаль, что ты не смог...» написано 16 января 1971 г. в Ялте, второе, с характерным подхватом, намекающим на продолжение переписки, «Старик, / давным-давно из Ялты...», 22 мая 1974 г. в Нью-Йорке, третье «Старик, / ты узнаешь ли эту...» в 1977 г., контекстуально тоже нью-йоркское, выполнено онегинской строфой, и, наконец, четвертое «Старик, пишу тебе по-новой...» 8 декабря 1995 г. Бродский отправить, видимо, отправил также из Нью-Йорка, но опубликовать не успел; с согласия адресата оно было опубликовано в «Новой газете» (№35 от 22 Мая 2000 г.).

Во всех четырех письмах выдерживается каноническая трехчастная структура: 1)зачин-обращение к адресату, 2)содержательная часть и 3)благопожелание с подписью адресанта. Бросается в глаза однотипное, вроде своеобразного рефрена, ритуальное обращение, почерпнутое из молодежного сленга шестидесятников, подражавших персонажам их тогдашнего кумира Эрнеста Хемингуэя, — «Старик». Величая друг друга «стариками», молодые на самом деле люди отнюдь не имели в виду возраст, а скорее демонстрировали принятую в их кругу амикошонско-ироническую манеру общения, в пике официозной серьезности. К тому же кроме имени или нейтрального «Друг / дружище» в русском литературном языке советской эпохи более актуального обращения к адресату так и не выработалось: ни «сударь», ни «милостивый государь», ни «господин», ни даже «товарищ» в эпистолярном обиходе не прижились.

Кстати сказать, специфически молодежное наименование «старик» между Бродским и Гольшевым как-то сразу установилось при первой же их встрече на даче у отчима Виктора в Тарусе, куда Бродский приехал по совету Ахматовой с целью отсидеться, поскольку в Питере «за ним уже стали гоняться». Вот как вспоминал об этом эпизоде Гольшев:

форме русской орфографии), 1963-1964, «Письмо Брежневу» о своей вынужденной эмиграции, «Письмо Горацию», 1993.

...он жил за стенкой и иногда гудел. Так мы и познакомились. — Как это гудел? — *Стишки* сочинял. Но сперва он обходился без слов и гудел. Я и не знал, кто это такой: оказывается, он довольно известный был уже человек, а я о нем даже не слышал. <...> Мы познакомились за столом у Оттегов: одно и то же поколение, все в жилу, как говориться... А потом он на нашу половину пришел и стал читать «Большую элегию Джону Донну». Вот тут я сказал: «*Старик*, не очень». — Не понравилось? — Технологически все замечательно, но я смысла совершенно не понял — а там просто выхлест энергии поэтической... Со стихами у меня тогда тяжелые отношения были. Но он на мои слова совершенно не отреагировал.¹

В кругу друзей и знакомых поэта представители, скажем так, ленинградской творческой интеллигенции и в молодости, и в зрелом возрасте неизменно обращались друг к другу на вы, возможно используя это уважительное местоимение как эквивалент английскому «you». При этом, что показательно, многие из них как в устном, так и письменном общении виртуозно владели беспардонной обцененной лексикой². И Бродский в этом отношении был не из последних. Протоиерей Михаил Ардов, несмотря на свою многолетнюю дружбу с поэтом, когда тот позволил себе разразиться длинным матерным монологом у звонницы

¹ Гольшнев В.П. «Он жил за стеной и гудел...» // «Новый мир», 2004. № 6. С. 175. Примечательно, что кроме хэмингуэвского «старика», в лексиконе представителей «одного поколения» типовым оказалось и употребление легковесного словечка «стишки» по отношению к продукту собственного поэтического творчества.

² В интервью, опубликованном в еженедельнике «Москва24» (24 мая 2015), Гольшнев довольно подробно высказался о мате: «Что касается матерных слов – это дело вкуса. Во-первых, матерятся все и на каждом шагу. Как дети не будут материться, если ничего другого не слышат? <...>. Матерные слова в литературе стягивают на себя излишнее количество внимания. <...> Запрещать мат должны не законодатели, а вкус. <...> Короче, отучить от мата запретом нельзя. Это приходит социальным образом. Не из литературы. <...> Жизнь – тяжелая. И, естественно, ты коротко выражаешь отношение к этому в емком «*лядь». Это реакция второй сигнальной системы на неприятности.» (Гольшнев В. Переводчик Виктор Гольшнев – о Бродском, цензуре и идеализации 60-х // [Электронный ресурс:] https://www.m24.ru/articles/literatura/24052015/71723?utm_source=CopyBuf). Дата обращения – 01.04.2020.

Святого Климентия, жестко выговорил ему: «Имейте в виду, я запомню это навсегда: вы стоите под колокольной и материтесь» (2, 536-537)¹. Лев Лосев в своих комментариях склонен объяснять столь дерзкое святотатство полемикой с церковным табуизированием обсценной лексики, цитируя в пользу этого допущения фрагмент из второго письма Гольшеву в защиту непристойной рифмы, одним из членов которой является «Творец»:

...Прости, Господь,
мне эту рифму, но что проще
чем мат для выраженья мощи
Твоей же...

(2,537).

Справедливости ради надо сказать, что в основной части своего творчества Бродский злоупотреблял непристойностями не столь интенсивно. Письма не в условно-жанровом, а структурно-функциональном смысле наверняка представлялись ему неформальным средством интимно-дружеского общения, стихами на случай, не предназначенными для публичного восприятия.

В эпистолярном цикле, адресованном Гольшеву, если не считать специфическое обращение «старик» вневозрастной условностью, мотив старости все же присутствует, но фрагментарно, постепенно нарастая по мере действительного старения автора. В зачине первого послания Бродский выражает сожаление о том, что его корреспондент «не смог сорваться» и прибыть к нему на вождеденный юг, а потому он, «... грубо говоря, сапог» (2, 314). Затем, обозвав себя опять-таки «старым графоманом», с изобретательной скабрзностью поэт описывает красоты зимней Ялты, к месту и не к месту упоминая мужские и женские гениталии. Утро ассоциируется у него с экзотическим кипарисом, который «красуется, как х...р, стоймя», лаконично упоминаемым морем («То штиль, / то шторм»), чашкой кофе в кафе, философскими раздумьями о том, что «все прекрасное на свете / включает и толику зла. // Зло — это люди. Не всегда, / но часто. Жлобы, старцы, бляди, / жулье —

¹ Стихотворные тексты Бродского, кроме 4-го письма Виктору Гольшеву, и комментарии к ним Л. Лосева цитируются по: *Бродский Иосиф. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Т. 2.* СПб., 2011. Ссылки даются непосредственно в тексте в круглых скобках, с указанием тома и через запятую страниц.

толпа на променаде / с прихожей Страшного Суда, // пожалуй, схожа...». Дом Творчества, где ему приходится переводить и сочинять, напоминает «полусинагогу— / полуобщагу». Но несмотря на все невзгоды и бытовые неудобства, передавая эскапады поэта очень эвфемистически, он благодарит судьбу за все то, что она, «потревожив недра / свои», поэту «выделила щедро / и вопреки календарю». Первая часть эпистолярного цикла, напоминающая содержательно и стилистически крымское стихотворение «С видом на море», 1969, Гурзуф, завершается традиционной формулой сожаления о не встрече, подписью и, как положено, датой:

Должно быть, одаряя, Бог
на наши не взирает лица.
Как жаль, старик, что поделиться
всем этим я с тобой не мог.
Твой Иосиф
16 января 1971, Ялта

Как видим, среди составляющих толпу на променаде персонажей, олицетворяющих зло, фигурируют «старцы», но 30-летний автор, называя себя не без вызова «старым графоманом», говорит о них пока что в высшей степени отстраненно, нимало не сочувствуя им.

Второе письмо позиционируется как продолжение предыдущего: «Старик, / давным-давно из Ялты / я написал тебе письмо / в стихах и с кучей разных “мо”», написанное после большого перерыва, но, так сказать, уже «на новой почве»: «Кругом шерифы, кадилаки, / Америка au naturel». О прожитых годах и косвенно о неизбежном приближении старости свидетельствует такая деталь, как «*пордевший волос*», который готов на себе дергать от удивления неофит, а также ностальгические сны и кардинально изменившийся образ жизни новоявленного американца. Это самое продолжительное письмо, состоящее из четырех неравновеликих приступов в 13, 10, 22 и 31 катрен. Вслед за «мо», использованными в первом письме следует еще целая их вереница; особенно впечатляет обобщенное: «Когда бы уложить я мог / Америку в два русских слога, / я просто написал бы: МНОГО. / Всего — людей, автодорог, // стиральных порошков, жилья, / щитов с летящим «Кока-Кола», / скайскрэйперов, другого пола, / шмотья, истерики, жулья». Сохраняется все тот же залихватский дискурс,

нашпигованный ненормативной лексикой и рискованной зротической образностью в сопровождении рефренного обращения «старик» / «старичок». Описываются приметы американской яви, в предвидение неотвратимого процесса старения. На воображаемый вопрос своего корреспондента: «Но, Ось, // о чем ты думаешь тогда?» поэт сходу отвечает: «Старичок, о койке, / о жизни-хайке, смерти-гойке, / о том, что *борода седа*»¹. Ровно так же, как и первое, второе письмо завершается прощанием и этикетными формулами благопожелания адресату и его семейству, заметим, что супругу друга он аналогичным образом величает... «старухой» и одновременно «нашей леди»².

Третье письмо отличается от первых двух не титульным обращением «Старик» (оно как раз соблюдено), а обращением поэта в зачине к онегинской строфе, спровоцированным пушкинскими аллюзиями всего цикла: «Старик, / Ты узнаешь ли эту / строфу?..». Правда, указав на ее единичного хозяина, Бродский ошибочно приписывает попытку овладеть ею Блоку, а Л. Лосев с ним, как ни странно, соглашается: «Подобие онегинской строфы встречается в незаконченной поэме Блока “Возмездие” (1910-1912). (2, 539). Скорее всего эта аберрация порождена неточным прочтением известного высказывания Анны Ахматовой о том, что онегинская строфа надолго перекрыла развитие русской поэмы от «Бала» Боратынского до «Возмездия» Блока. Но речь-то шла не о строфике, а о порожденной ею интонации»³.

¹ В стихотворении 1980 г. «То не Муза воды набирает в рот...», интимно адресованном М.Б., этот мотив педалируется до предела: «Но, видать, не судьба, и года не те. / И уже седина, стыдно молвить где» (1, 415).

² Видимо, ироническое прозвище в дружеском кругу жены переводчика-англиста.

³ Ахматова А.А. Записные книжки Анны Ахматовой (1958-1966). М.; Torino, 1996. С.282-283. Рассуждая о творческой стратегии самой Ахматовой при создании «ахматовской строфы» в «Поэме без героя», Анатолий Найман связывает ее с типологией аналогичного пушкинского феномена: «Онегинская строфа как образец ядра, протея *бесконечной самодвижимой* поэмы, будучи творчески усвоена Ахматовой, легла в основу замысла, воплощенного в строфу ее Поэмы» (Найман Анатолий. «Поэма без героя» // [Электронный ресурс:] <https://ruthenia.ru/60s/ahmatova/naiman.htm> . Дата обращения – 01.04.2020).

В первой же строфе, что примечательно, сразу возникает мотив старости или, вернее, такой ее внешней приметы, как седина. «*До седин*», как выясняется, «еще не дожил ни один / из нас», т.е., имеется в виду люди из круга общения обоих друзей. Как и многие другие поэты, рискованные воспользоваться фамильной строфой «А. Пушкина»¹, Бродский вынужден обосновать свой творческий выбор: «Она из моды вышла ныне², / хотя на многое годна; / на описание неба, дна / И чувств, кипящих в гражданине. / Считаю для себя лафой / писать онегинской строфой» (2, 324).

В содержательной же части, развиваемой в следующих шести строфах, повествуется об инфаркте, который приключился с поэтом 13 декабря 1976 г., о прочтении им в больнице «Мартовских ид» Т. Уайлдера, актуальном для Голышева — переводчика упомянутого романа, о соблазне «Валеры (персонажа этого произведения Валерия Катулла — О.Ф.) стих перепереть», т.е., видимо, переиначить на русский лад, об исчезновении привычного творческого азарта: «Я не Кутузов-от-инфаркта³: / заманивать в такую глушь — / Старик! Да от стыда стору ж!», о возвращении в свой нью-йоркский дом, о своей пагубной страсти курильщика («Не знаю, кто там Гончарова, / но сигарета — мой Дантес», о смене президентов в Штатах и, наконец, о поддерживающих его творческих стимулах: «а) жажду графа повторить / полет в камин Главы Десятой / (за неимением лучших дров), б) подтвердить, что граф здоров». Под «графом» в лексиконе Бродского и его приятелей разумели «графомана».

Заключительная строфа как уже устоявшаяся эпистолярная концовка подводит итоги: «Старик, темнеет. Я кончаю», выражает ностальгическую тоску по стоянке на Ти-

¹ М. Лермонтов в «Тамбовской казначейше», Вяч. Иванов в «Младенчестве», И. Северянин в «Рояле Леандра», М. Волошин и М. Сабашникова в их стихотворной переписке, А. Хазин в пародийном «Возвращении Онегина», В. Набоков в «Университетской поэме», А. Бердников в «Без них нарисованном Онегине» и т.д. См. подробнее: Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн.2. Строфика. М., 2002. С. 428-442.

² Перефразируется стих Пушкина из «Евгения Онегина»: «Латынь из моды вышла ныне...».

³ Оценим каламбур: «Кутузов-от-инфаркта» — генерал-от-инфантерии — высший генеральский чин в русской армии, который имел М.И. Кутузов ...

шинской площади¹, взамен чего в его окне «в машинах проезжают янки / и негры. И в пандан печали / трубу терзает Паркер Чарли. / Американский свет гася / целую на ночь всех и вся. // Твой Иосиф» (2, 326-327).

Четвертое письмо, написанное Бродским 8 декабря 1995 г., менее чем за два месяца до смерти, было опубликовано год спустя в альманахе «Портфель», литературном сборнике издательства «Ардис» Александром Сумеркиным. Замысел издать подборку дружеских писем, адресованных Виктору Гольшеву, как характерный образчик стихов на случай возник у него еще при жизни поэта и даже согласован с ним. Гольшев «благородно» прислал три письма 70-х гг., текстов которых не было даже у самого автора, Бродский «подчистил» их и снабдил своими авторскими примечаниями. Некоторые сомнения у Сумеркина были относительно судьбы последнего письма 1995 г., поскольку по завещанию поэт «просил не публиковать не опубликованные, не авторизованные им тексты, по крайней мере какое-то время. И стихи на случай — это та сложная материя, которая может еще долго оставаться вне внимания». Поэтому в каком-то смысле издателю и читателям повезло: эти замечательные письма, в том числе и последнее², оказались опубликованными как цикл.

Итак, поэту 45 лет. О молодости речь уже не идет. Письмо открывается привычным задорно-молодцеватым зачином: «Старик, пишу тебе по-новой» и каламбурной констатацией стабильности мироощущения: «Жизнь — как лицо у Ивановой / или Петровой: не мурло, / но и не Мэрилин Монро». В еще одном, на этот раз скрытом каламбуре: «Пришла зима. Застало лето. / У завтра началось вчера» улавливается намек на популярный совковый стишок Ю. Влодова: «Прошла весна, настало лето. / Спасибо партии за это!», хотя на самом деле констатируется всего лишь ощущение ускорившегося для пожилого человека течения времени. Недаром встык с информацией о дрянной погоде следует столь же неутешительное замечание о самочувст-

¹ На Тишинке проживали Гладышевы-Оттоны. Приезжая в Москву, Бродский чаще всего останавливался у них.

² См.: *Бродский Иосиф*. Новые стихи Иосифа Бродского: публикуется впервые // Новая газета. 2000, от 22 мая. № 35; *Генис Александр*. Альманах «Портфель» // Радио «Свобода» 16 июля 2017 [Электронный ресурс:] <https://www.svoboda.org/a/28508818.html> Дата обращения – 01.04.2020.

вии лирического героя: «...Здоровье, / умеи себя оно само / графически изобразить, / коровье изобразило бы говно. // Видать, простых конфигураций / и красок возраст подвалил, / крича ценителю: “Помацай!” / Судьбе, видать, не до белил». «Помацать», что на криминальном жаргоне означает «пощупать» — здесь, надо полагать, молодку, для того, кто «играет кое как с Косой», уже не актуально.

Далее лирический герой, он же автор, подробнейшим образом повествует о месте своего проживания на Бруклинских Высотах с видом из окна на знаменитый мост и статую Свободы (она же «Чувиха с Помелом»); о том, что его дочке Анне (Нюшке) «стихии водной / знакомо с детства полотно» и, следовательно «быть свободной / ей быть на свете суждено»; о своем двуязычном творчестве, не только «из-за денег», но «и чтоб мгновение продлить»¹; о том, что жизнь несмотря ни на что продолжается, и «при Билле, / как при любом другом дебиле» и «при Боре, / как при любом другом приборе». Покаявшись в чрезмерной словоохотливости («Боюсь / во мне засел Первопечатник, / но я с ним иногда борюсь»), поэт завершает свое отменно длинное послание призывом к другу приехать в Штаты, «не чтоб свободы благодать / вкусить на небольшом отрезке, / но чтобы Нюшку повидать», и традиционным благопожеланием еще и в связи с Рождеством: «Целуй Старуху. С Новым Годом / и Рождеством тебя! Ура!». В постскриптуме предлагается лукавая загадка с разгадкой², о столь любимой поэтом категории времени:

P.S.

А вот вопрос из-за кулисы
для хитроумной Василисы:
»Что происходит без усилий?».
(Движенье времени, Василий).

Циклические скрепы, объединяющие все четыре письма, очевидны: 1)интересующее нас прежде всего брендовое обращение «старик», 2)сопутствующие ему сначала косвенные, а затем и явные мотивы надвигающейся старости, 3)обильное употребление бранных слов и оборотов, а также

¹ Исключительно значимый для Бродского мотив. См.: Федотов Олег. О мгновениях, которые не смог или не захотел остановить Бродский // Новое литературное обозрение. № 148. 2017. С. 237-248.

² написанной вверх ногами.

— о чем следует сказать отдельно — 4) метапоэтические образы, порожденные пушкинскими аллюзиями и, видимо, профессиональными склонностями обоих корреспондентов.

В тираде из I письма (строфы 16 и 17), цитировать которую без целомудренного закикивания невозможно, повествуется о том, что Зло «в прекрасном с сотворенья света / рассеянное всюду, это / прекрасное переросло», смириться с чем «дает нам некий срок» всемогущее Время. Бродский невозмутимо заключает ее строкой из «Пира во время чумы»: «Бессмертья, может быть, залог». Напомним, что в песне Вальсингама этот залог есть не что иное, как «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Незыблемы наслажденья»...

Точно также, по-пушкински уже во II письме описывается ностальгия при помощи хрестоматийно узнаваемого онегинского словосочетания «Вообще же, *перемена мест* / (другие стены, сны другие) / есть усложненье ностальгии. / Что для меня, I do my best // под одеялом». Аналогично словосочетание в финале катрена «Их сделавши, стригут газон / в шесть вечера. Потом рубают. / Затем правительство ругают. / В одиннадцать *слетает сон*» (2, 322) уводит воспринимающее сознание к пушкинскому шедевру «Осень»: «Чредой *слетает сон*, чредой находит голод».

Но наиболее ярко, если не сказать, нарочито, пушкинская метастихопоэтика проявляется в многочисленных отступлениях об эвристической функции рифмы. Своеобразным обоснованием этого приема служит прямая калька пушкинской игры с читателем относительно напрашивающейся рифмы: «(Читатель ждет уж рифмы розы / На, вот бери ее скорей!)»:

«Тут приезжал один бабец. / Блондинка. Прелесть. Родом с Кубы. / (Ты ждешь, конечно, рифмы «губы»...)».

Затем этот доминирующий прием многократно, если не сказать назойливо, прошивает весь текст II письма насквозь:

«Так жизнь любая, жизнь вообще / (старик, предвижу возраженья) / есть только форма продолженья, / но только Времени (на “ще”, // старик, есть рифмы, но искать / их кушно. Не с моим надломом!)» (2, 318);

«Свою фамилию с двумя / “о” пишет: корчит англосакса.
/ На днях я был готов ус...ся: / Сульцбергер — Солсбери.
(На “мя” // есть рифмы, но искать их лень. / “Стоймя” и
“окромя”, к примеру<...>» (2, 319);

«...прет / рефрижиратор, и нельзя / прибавить: перед
носом ...опа / газгольдера, и — брат потопа — / дождь лупит
по стеклу (на “зя”) // есть рифма, безусловно, но...»;

«Вообще есть рифмы и на “лю”, / но знаешь, в полвторого
ночи / их муторно искать. Короче, / я спекся. Так что
придаваю» (2, 321);

«...Потом на Юг, // в Италию. В Сполето. По / делам
своим оральным. Летом / в U.S. невыносимо (в этом / то
рифму не ищу на “по” // пусть убедит тебя)...» (2, 323-324).

Практически во всех случаях Бродский вслед за Пушкиным и, между прочим, Цветаевой, использует дополнительный полиграфический знак обособления — скобки¹.

Стоит ли удивляться тому, что в III письме, адресованном Гладышеву, он берет на вооружение онегинскую строфу, т.е. типологически поступает так же, как М. Волошин и М. Сабашникова, переиначившие Пушкина², великий роман которого в основной своей части написан онегинской строфой за исключением именно писем, песни девушек и посвящения П.А. Плетневу. Таким образом, в строфе, избретенной для «воздушной громады Онегина», Бродский воспринял стилистическую, интонационную, ритмическую и эвристическую свободу и перенес ее в свою четырехчленную эпистолярную сюиту.

IV письмо — не исключение. По-пушкински технология поэтического творчества трактуется подчеркнуто личностно, с легкой самоиронией: «Причина, старичок, в размере / стихка: он зеркалу под стать», «Вот что хотел сказать, но с толку / был сбит движением строки...» или «Такие чувства — плод досуга. / Однако, данный материк / тут ни при чем: они — заслуга / четырехстопника, старик» (Как не вспомнить тут классическое: «Четырехстопный ямб мне надоед...»!).

¹ Бродский Иосиф. Об одном стихотворении // Бродский Иосиф. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х т. Минск, 1992. Т. 2. С. 410-411.

² Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: В 2-х кн. Кн.2. Строфика. М., 2002. С. 432-438.

К рассмотренной нами эпистолярной тетралогии, адресованной другу, разделяющему профессиональные заботы поэта, в связи с предчувствием старения, следует присоединить еще и посвященное ему же стихотворение «1972 год» («Птица уже не влетает в форточку...»), 18 декабря 1972.

Означенный в заголовке год был переломным, как в жизни, так и в творчестве поэта-изгнанника. Посвящение уже привычному адресату его дружеских писем в стихах можно расценивать еще и как косвенный намек на жанровую специфику стихотворения, хотя канонические признаки эпистолярного дискурса в нем отсутствуют.

Предпоследний параграф «опыта литературной биографии» своего друга Л. Лосев замечательно точно назвал «“Бытие-к-смерти” в стихах Бродского». Нельзя не согласиться с ним: Бродский никогда не чувствовал себя совершенно здоровым человеком и поэтому весь свой жизненный и творческий путь прошел с неизбежным предощущением смерти. Ишемическая болезнь сердца, унаследованная от отца, перенесшего несколько инфарктов, но дожившего до 80 лет, наложившись на беспощадное отношение поэта к своему здоровью (напряженное творческое горение, подогреваемое крепким кофе и изуверским, по две пачки в день, курением), — не могла не способствовать губельному ускорению естественного процесса старения.

Оказавшись не по своей воле в эмиграции, поселившись в небольшом американском городишке Анн Арбор «в озерном краю» (штат Мичиган), «гордящимся присутствием на карте», где «можно жить, забыв про календарь, / глотать свой бром, не выходить наружу / и в зеркало глядеться, как фонарь / глядится в высыхающую лужу» (1, 337), еще не освоившись в чужой стране и не окружив себя новыми друзьями, 32-летний поэт ощутил потребность выплеснуть поистине экзистенциальный ужас неотвратимо приближающегося конца. Так появилось стихотворение, несомненно лучшее из всего того, что написано о старении. Да не кем-нибудь, а еще сравнительно молодым человеком. Видимо, мы имеем дело с феноменом антиципации — художественным предвосхищением, не основанным на личном опыте.

Типичное для Бродского длинное стихотворение получило весьма адекватную характеристику в книге Михаила Крепса «О поэзии Иосифа Бродского»:

Тема старения и болезни человека непосредственно связана с темой страха смерти, а через нее с осознанием оппозиции „человек: вещь“ как отношения переживающей свое существование и страдающей материи к материи, лишенной сознания и бесчувственной. Перед лицом времени человек и вещь ничем не отличаются друг от друга, представляя собой лишь сгустки материи, рано или поздно обреченные на распад. Человек же знает, что обыкновенно вещи живут намного дольше, отсюда его зависть к вещам, к их долгожительству, к отсутствию в них боли, страдания, старения, страха смерти. Освободиться от всего этого человек может лишь в результате смерти, которая и знаменует переход человека в вещь: «Вот оно — то, о чем я глаголаю: / о превращении тела в голую / вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я, / но в пустоту — чем ее ни выветли. / Это и к лучшему. Чувство ужаса / вещи не свойственно. Так что лужица / подле вещи не обнаружится, / даже если вещица при смерти...»¹.

В зачине параллельно взаимодействуют два, казалось бы, противоречащих общему замыслу образа:

Птица уже не влетает в форточку.
Девушка, как зверь, защищает кофточку. (1, 333)

Издавна залетевшая в комнату птица слывет недоброй приметой, предрекающей скорую смерть кого-нибудь из ее обитателей², а нормальная девушка склонна яростно

¹ Крепс Михаил. О поэзии Иосифа Бродского. Ardis Publishers, Ann Arbor, 1984. С. 228.

² Ср. замечание И. Сураг о державинской ласточке как вестнице смерти в стихотворениях Державина «Ласточка» («О домовитая Ласточка!..»), 1792; 1794, и «На смерть Катерины Яковлевны, 1794 году июля 15 дня приключившуюся» («Уж не ласточка сладкогласная...») (*Сураг Ирина*. Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 335-337), а также разработку этого мотива в концовке стихотворения О. Мандельштама «За то, что я руки твои не сумел удержать...»: «Последней звезды безболезненно гаснет укол, / И серую ласточкой утро в окно постучится, / И медленный день, как в соломе проснувшийся вол, / На стогнах, шершавых от дол-

защищать свою честь, понятно, не от старых, а от молодых и наглых кавалеров. У Крепса на этот счет находят-ся довольно оригинальные объяснения. Птица, проникающая через форточку в жилище, представляется ему отсылкой к аналогичному образу в стихотворении Тютчева «Как летней иногда порою...», где вопреки упомянутой примете пернатая гостья воспринимается патетически жизнеутверждающим символом, обернувшимся причиной «нежданно-милых впечатлений», после прощания с которой «не забыть» «Те ямки розовых ланит, / Ту негу стройную движений / И стан, оправленный в магнит, // Радужный смех и звучный голос, / Полулукавый свет очей, / И этот длинный тонкий волос, / Едва доступный пальцам фей»¹. Второй образ трактуется как «старение уже на другом — тоже объективизированном уровне — реакции другого на тебя, в частности, женская реакция на человека, потерявшего добрую часть былой сексапильности»². Если с интерпретацией первого образа с оглядкой на Тютчева все же можно согласиться, несмотря на превращение птицы в пленительную женщину, то во втором случае придется допустить, что обладательница кофточки защищает ее, как зверь, не из опасения, а из-за еще более обидного для стареющего мужчины чувства — ... отвращения.

Столь же парадоксальны представление и трактовка следующего признака затухания жизненной энергии: «Поскользнувшись о вишневую косточку, / я не падаю: сила трения / возрастает с паденьем скорости» (1, 333). С одной стороны, общеизвестно, как часто падают и ломают старые хрупкие кости пожилые люди, но с другой — они резко сокращают скорость передвижения, чтоб избежать этой напасти. В завершение первой строфы информативно и лапидарно, со знанием дела сообщается о симптомах ишемической болезни сердца: «Сердце скачет, как белка, в хворосте / рёбер», отчего «И горло поет о возрасте», т.е. тема старости завладевает воображением поэта: «Это — уже старение» (1, 333) — таков неутешительный итог предварительных рассуждений.

рого сна, шевелится» (*Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 134).

¹ Тютчев Ф. Лирика: В 2 т. М., 1965. Т. 2. С. 157-158.

² Крепс Михаил. О поэзии Иосифа Бродского. С. 224.

Противоестественный панегирик старению, напоминающий иступленное исполнение сиртаки заглавным героем кинофильма «Грек Зорба» в тот роковой момент его жизни, когда героя настигла полная катастрофа, представляет собой череда из пятнадцати последующих восьмистиший. Форсиро-ванная патетика неуместна настолько, насколько старение организма чуждо «крови медленному струению» и «некогда стройному ног строению», равнодушно мучающих угасающее «зрение». Тем не менее лирический герой адресует здравницу своему дряхлеющему организму, замедленному току крови, деформированным нижним конечностям и пятой области ощущений — осязанию, на помощь которому приходит банальная вата. Затем, вслед за Пушкиным, он приветствует «младое, незнакомое / племя», и поскольку «старение есть отрастанье органа / слуха, рассчитанного на молчание» (1, 334), прислушивается к жужжанию времени, к реакциям дряхлеющего тела и тревожно всматривается в следы, которые пока еще оставляет его смрадное дыхание на поверхности зеркала, которое обыкновенно подносят к губам человека, чтобы определить, жив он еще или уже нет... Боль, оказывается «близорука, и смерть расплывчата, / как очертанья Азии». Каламбурные рифмы порождают вместо комического трагический эффект: «В мыслях разброд и разгром на *темени*. / Точно царица — Ивана в тереме, / чую дыхание смертной *темени* / фибрами всеми и жмусь к подстилке» (1, 334).

В полной неопределенности оказалось вполне уместное подведение жизненных итогов: «Все, что я мог потерять, утрачено / начисто. Но и достиг я начерно / все, чего было достигь назначено». По логике вещей, в пору искать «себе перекладыны», но «совестно братья за труд Господень». «Все больше смертного» с ужасом ощущает в своем теле лирический субъект. Особенно зловещее впечатление производит оксюморонный образ «черного прожектора в полдень», заливающего ему глазные впадины, воспринимающийся в одном ряду с мандельштамовским «*черным ветром*», который шедестит «смутно-дышащими листьями» в одноименном стихотворении 1911 г.: «Тихо спорят в сердце ласковом / *Умирающем* моем / Наступающие сумерки / С догорающими лучом»¹ и, и конечно, с черным диском

¹ *Мандельштам Осип*. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 75.

солнца из «Тихого Дона» Шолохова и «Солнца мертвых» Шмелева¹.

В следующем восьмистишии закономерно актуализируются мотивы трагического монолога Гамлета: «...дело, должно быть в трусости. / В страхе. В технической акта трудности. / Это — влияние грядущей трупности: всякий распад начинается с воли...», а также сравнения человека с флейтой из 2-й сцены 3 акта, где Гамлет просит Гильденстерна сыграть на нем, как на флейте, «выдуть» его «от самых низких нот до верхов <его> организма»: «И странству в пору я / звук извлекал, дуя в дудку полую. / Что бы такое сказать под занавес?!» и — несколько неожиданно — «Слова о полку Игореве»² в унисон с письмом, адресованным Брежневу после насильственной по сути дела эмиграции из СССР:

| | |
|----------------------------------------|---------|
| Слушай, дружина, враги и братие! | 0.221.2 |
| Все, что творил я, творил не ради я | 0.221.2 |
| славы в эпоху кино и радио, | 0.221.2 |
| но ради речи родной, словесности. | 0.221.2 |
| За какое реченье-жречество | 0.221.2 |
| (сказано ж доктору: сам пусть лечится) | 0.221.2 |
| чаши лишившись в пиру Отечества, | 0.221.2 |
| нынче стою в незнакомой местности. | 0.221.2 |

(1, 335)

Дополнительно мотив «Слова о полку...» поддерживается сравнением кепки со «шлемом суздальским», правда, князю Игорю больше подошел бы новгород-северский шлем, чем — по тексту — суздальский, вовлеченный в эффект-ное тройное созвучие: «суффиксы — суздальским — сузил-ся», но почему бы и не выкованный суздальскими масте-рами?

Показательно, что своего апогея отчаяние лирического героя достигает при осознании утраты отчизны, совпавшей с непреложным фактом старения: «Старение! Возраст успеха. Знания / правды. Изнанки ее. Изгнания. / Боли. Ни против нее, ни за нее / я нечего не имею» (1, 335).

¹ Федотов О. Черное солнце Ивана Шмелева // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2013. №4. С. 93-109.

² Ср.: Безносое Э. «...Одна великолепная цитата» // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель: Сб. / Сост. Я.А. Гордин. СПб., 2003. С. 42; Ранчин А. О Бродском: размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. С. 76, 80.

Прежде чем, сформулировать лежащую в основе стихотворения метаморфозу живого «тела в голую / вещь», Бродский дает исчерпывающее поэтическое определение своего художественного замысла:

| | |
|--------------------------------------|---------|
| Данная песня — не вопль отчаянья. | 0.221.2 |
| Это — следствие одичания. | 0.14.2 |
| Это — точнее — первый крик молчания, | 0.221.2 |
| царствие чьё представляю суммою | 0.221.2 |
| звуков, исторгнутых — прежде мокрою, | 0.221.2 |
| затвердевающей ныне в мёртвую | 3.21.2 |
| как бы натуру, гортанью твёрдою. | 0.221.2 |
| Это и к лучшему. Так я думаю. | 0.221.2 |

(1, 335)

Силлогизм строится как антипод отрицательного параллелизма: одно отрицание уравнивается несколькими уточняющими друг друга позитивными образными синонимами, лапидарно или сложно-подчиненно распространявшись на два восьмистишия.

Финальная строфа неожиданно ассоциируется с концовкой стихотворения «На смерть Жукова» мужественным призывом несмотря ни на что вместо того, чтобы плакать по поводу итогового знака «минуса / к прожитой жизни», «бить в барабан»:

| | |
|--------------------------------------|---------|
| Бей в барабан о своём доверии | 0.221.2 |
| к ножницам, в коих судьба материи | 0.221.2 |
| скрыта. Только размер потери и | 0.121.2 |
| делает смертного равным Богу. | 0.221.1 |
| (Это суждение стоит галочки | 0.221.2 |
| даже в виду обнажённой парочки.) | 0.221.2 |
| Бей в барабан, пока держишь палочки, | 0.221.2 |
| с тенью своей маршируя в ногу! | 0.221.1 |

(1,336)

Барабанный бой манифестируется как знак доверия к «ножницам, в коих судьба материи / скрыта», т.е. каламбурно философской категории и ткани. Иными словами, речь идет о ножницах, разъединяющих мертвую и живую природу, бытие и небытие. «Хочется плакать, но плакать нечего», поэтому «Бей барабан, пока держишь палочки, / с тенью своей маршируя в ногу». Откуда тень? Не иначе как из «Удивительной истории Петера Шлемиля», фантастической повести Адальберта Шамиссо. Несомненно изначально это был атрибут обыкновенного, так сказать, посюстороннего человека, а не наоборот, мистического пришельца

с того света. Маршировать в ногу со своей тенью под барабанную дробь — это значит жить из последних сил, не сдаваться пока еще руки держат палочки.

В череде упомянутых выше метафорических уподоблений «1972 года», уточняющих смысл и основной пафос произведения, поражает в высшей степени парадоксальный «*первый крик молчания*». Как расшифровать этот оксюморон? Может ли молчание кричать? Наверное, да, если вспомнить даже не шедевр Эдварда Мунка «Крик», а, допустим, красноречивое молчание эхилловского Прометея, который не издает ни единого звука в то время как аллегорические приспешники Зевса Власть и Сила изуверски приковывают его к скале, или безмолвствующий народ на Красной площади в «Борисе Годунове». Крик и молчание, таким образом, не исключают друг друга, а усиливают как диалектическое отрицание отрицания. Не упустим из виду также оксюморонный по отношению ко всему образу в целом эпитет «первый», намекающий на первый крик ... новорожденного. Так, по-толстовски, смыкаясь, уравниваются критические, экзистенциальные моменты человеческой жизни — рождение и смерть.

Верил ли Бродский в посмертную жизнь? О своей религиозности как человек больше доверявший знанию, чем вере, поэт говорил весьма иронично: «Я еще тот христианин»¹. Если он и обращался к давно ушедшим античным поэтам и даже писал им письма («Письмо Горацию»), то общался со своими корреспондентами чисто метафорически, следуя примеру Джованни Боккаччо и общепринятой поэтической мифологии («Разговор с Анакреонтом» Ломоносова, «Юбилейное» Маяковского, «Новогоднее» Цветаевой).

Oleg Fedotov

«Old man, I write you in a new ...» («Brotsky's poetic letters to Viktor Golyshev»)

A significant part of Brodsky's poetic heritage is composed of works belonging to a separate genre association of friendly messages and letters. The article considers four verses-creative letters and the adjacent poem "1972" as a single cycle addressed to Viktor Golyshev, a longtime friend of the poet, translator of English-American literature into Russian. No less important cyclic scrapes that unite them are: 1) the brand name "old

¹ Бродский. Книга интервью. М., 2011. С. 601.

man” is a kind of tribute to the youth slang of six-tens, imitating the characters of their then idol Ernest Hemingway, 2) the indirect ones, and then the obvious ones motives of impending old age, 3) the abundant use of swear words and turns, and 4) metapoetic images generated by Pushkin's allusions and, apparently, the professional inclinations of both correspondents.

Keywords: Joseph Brodsky, Victor Golyshev, verses-creative letters, the appeal of the “old man” and the motive of old age

Об авторе:

ФЕДОТОВ Олег Иванович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы МПГУ. Email: o_fedotov@list.ru

Е. А. Пастернак

**«И подумать только, это навсегда»:
мотив старости в лирике Б. Рыжего**

В статье рассматриваются стихотворения Б. Рыжего, где неоднократно встречаются сюжеты, связанные со старостью: они могут содержать образы ветеранов или постаревших знакомых, «старым» может быть объект (фонтан или парк), неоднократно встречается описание «старой фильмы» памяти, может конструироваться собственная старость, встреча со старостью может быть как привычной, так и максимально неожиданной.

Ключевые слова: Б. Рыжий, старость, поэзия, фонтан, парк, ветеран, кино, Россия, память.

Одно из стихотворений Б. Рыжего начинается с вопроса: «А что такое старость?» — и на этот вопрос дается нетривиальный ответ:

А что такое старость? Это
парк в середине сентября,
позавчерашняя газета
под тусклым светом фонаря.

Влюбленных слипшиеся пары,
огни под кронами деревьев.
И тары-бары-растобары
шурует дождик нарастев.

Расправив зонтик кривобокий,
прохожий шлепает во тьму
и сочиняет эти строки,
не улыбаясь ничему¹.

Несмотря на кажущуюся условность перечисления объектов, которые могут ассоциироваться со старостью, в этом небольшом тексте названо несколько образов и мотивов, которые будут неоднократно сопровождать мотив старости в лирике Рыжего: образы парка, непременно осеннего, влюблённых, поэта, мотивы воспоминания и

¹ *Рыжий Б.* Оправдание жизни: Лирика, проза, критика, интервью, письма. Екатеринбург: У-Фактория, 2004. С. 373.

одинокости. Однако в стихотворениях этого автора старость может встречаться как основной или второстепенный сюжет и в сочетании с другими образами и мотивами, кроме того, слова, связанные с темой старости, могут встречаться и без сопутствующего комплекса мотивов.

Самый простой случай — введение поэтом в текст стихотворения дружески-фамильярного обращения «старик / старуха». Оно появляется уже в ранних произведениях и может относиться к самым разным персонажам или объектам. Оно есть в строках «Давай, стучи, моя машинка, // неси, старуха, всякий вздор»¹ — после них следует размышление о мрачном прошлом печатной машинки в частности и России — в целом); «Когда бы ты видел, старик, // с какой незащитной любовью // тебя обступили»² (это либо обращение лирического героя к соседу по душелечебнице, либо автообращение; далее в тексте говорится о смерти и об осени, постоянно сопровождающих у Рыжего упоминание о старости); «Сколько можно, старик, умиляться острой // балалаечной нотой с железнодорожной?..»³ — автообращение лирического героя. Такое обращение присутствует и в стихотворении «На смерть поэта», посвященном И. Бродскому: «Так прощай навсегда, старик, // говорю, навсегда прощай»⁴. Введение в текст такого обращения как будто приближает героя стихотворения, близкого к самому Рыжему, к одному из главных поэтов его юности. В одном из ранних стихотворений это обращение используется даже по отношению к фонарному столбу: «Старик, // В твоих железных веках блещут слезы // Стеклянные»⁵.

В нескольких стихотворениях появляется образ деда лирического героя, во многом списанный с настоящего деда поэта. В «Балладе»⁶ читатель видит фантазию о молодости деда; примечательно, что дальше появляется образ ребенка, — о неоднократно повторяющейся в разных стихотворениях ситуации столкновения старика и ребенка, старости и детства, будет сказано ниже.

¹ Рыжий Б. Типа песня. М.: Эксмо, 2006. С. 129.

² Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. СПб.: Пушкинский фонд, 2014. С. 178.

³ Рыжий Б. Типа песня. С. 187.

⁴ Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. С. 47.

⁵ Рыжий Б. «Вот и всё, я побуду один...». Стихи // Знамя. 2002. № 1.

⁶ Рыжий Б. Типа песня. С. 82.

В стихотворении «В длинном пальто итальянском...» лирический герой, максимально похожий на настоящего Б. Рыжего, стоит на могиле деда, родственные отношения подчёркиваются в последних строках стихотворения: «Да здравствуют жизнь и скука. // Будь проклято счастье это. // Да будет походка внука // Легче поступи деда»¹. Важность финала подчёркивается также с помощью введения рифмы — до этих строк находились белые стихи, в которых подчеркивалась как внешняя непохожесть «деда и внука», как и непохожесть их судеб. Любопытно, что противопоставление старости и юности подчёркивается и на лексическом уровне: у деда — «поступь», используется слово высокого стиля, ассоциирующееся с чем-то величественным, торжественным, у внука — нейтральная «походка», кажущаяся легкой на фоне «поступи деда».

В лирике Рыжего встречаются и другие героини-старички. В стихотворении «Больничная тара, черника...»² старик, лежащий в больнице, рассказывает небывалые истории о своей жизни, причем соседи не хотят слушать его надоевшие рассказы, он как будто лишается права голоса: «вы знаете, парни, такого? // Не знаем и знать не хотим». В других текстах «стариками» будут названы умерший поэт; старый служащий (причем его образ будет отгнен образом двадцатидвухлетнего лирического героя — разница в возрасте, не мешающая ощущению сопричастности миру друг друга, подчеркивается автором: «Ему за восемьдесят лет. // Мне двадцать два, и стол мой ближе // к окну и в целом мире нет // людей печальнее и ближе»³); «старый уркаган»⁴, один внешний вид которого вызывает любопытство у персонажа-ребенка. Именно «в старушачьих ботах»⁵ выходит ангел в одной из «Элегий».

Интересно, что всё это — обобщенный образ стариков, старые женщины будут присутствовать только в стихотворении «Старенький двор в нехорошем районе...»⁶: приметой этого двора являются «те же старухи и те же качели», всё стихотворение — воспоминание о детстве, далее в тексте упоминается осень и появляется мотив

¹ Там же. С. 131.

² *Рыжий Б. ... и всё такое...* СПб.: Пушкинский фонд, 2000. С. 26.

³ *Рыжий Б. Оправдание жизни.* С. 366.

⁴ *Рыжий Б. Типа песня.* С. 17.

⁵ Там же. С. 39.

⁶ *Рыжий Б. Приснится воздух // Знамя.* 2005. № 1.

смерти, причем на момент написания стихотворения автору 19 лет.

Старушка как отдельное действующее лицо появляется в его стихотворении лишь единожды (правда, один раз также встречаются «бабки» как элемент пейзажа, связанного с детством, — в одном из самых известных стихотворений автора, «Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...»¹). Рыжий неоднократно пробовал конструировать образ героя-бандита, в одном из текстов его герой сбивает «старушку с мальчиком» («Покуда я косил от армии...»²). Налицо нарочитая пародийность: таких героев принято спасать или хотя бы помогать им, чтобы быть героем, здесь же перед читателем — антигерой. Еще в нескольких случаях «старуха» используется только как традиционный эвфемизм для обозначения смерти: «мы смерть старухой представляли» («На белом кладбище гуляли...»³), «странное чувство <...> чувство смерти <...> старая ждёт!» («Первый снег...»⁴).

Во многих стихотворениях Рыжего эпитет «старый» относится к месту действия. Часто это старый парк, и это место связано или с прошлым, с воспоминаниями, или со смертью. Стихотворение «Золотые сапожки» начинается с авторской фантазии о «красивой» смерти:

Я умру в старом парке
на холодном ветру.
Милый друг, я умру
у разрушенной арки, —

чтобы ангелу было
через что прилететь⁵.

Показательно, что действие происходит осенью (в четвертой строфе герой слышит, «как стучат, удаляясь по осенней дорожке», каблуки), в то время года, которое традиционно связано в культуре со старостью, уходом, замедлением жизни, предчувствием конца. Осень будет присут-

¹ Рыжий Б. ... и всё такое... С. 17.

² Рыжий Б. Типа песня. С. 185.

³ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 50.

⁴ Рыжий Б. Типа песня. С. 279.

⁵ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 89.

ствовать и в стихотворении «Когда умирают фонтаны...»¹. В этом раннем произведении смерть части городского пространства — фонтана — происходит «в старом стриженном парке», осенью, лирический герой ощущает, «словно от жизни дольку / еще одну отломили», и метафорически говорит о том, что «скоро всё скроет снегом», т. е. приближается конец для всего живого. Отметим, что стихотворение датировано: оно написано в сентябре 1994 г. в Петергофе. Явно вдохновленное «бытовым» сюжетом — ежегодным осенним отключением фонтанов, — стихотворение превращается в размышление о жизни и смерти, сначала неожиданно одушевляемого фонтана, а затем и вообще всего.

В старом парке будут гулять «одни // мы с тобою» в стихотворении «Штукатурка отпала...»². Строки о прогулке отделены многоточиями от остальных стихов, поэтому повествование о ней можно считать счастливым воспоминанием, а можно — рассказом о последней прогулке. Здесь повторяются те же образы, что и в предыдущем стихотворении: всё заканчивается, «обрушился свод», звучит «хрустальный мотив», после чего говорится о том, что после дождя «в эту арку войдёт // ангел в лунной одежде».

Эпитет «старый» появится и в других стихотворениях, в которых есть образы фонтана и парка. К примеру, он есть в строке «Ты видел в старом скверике фонтан?» («Скверик с фонтаном»³), где описывается еще один одушевляемый объект — плачущая статуя, которая стоит в сквере, который «так осенен». В стихотворении «Ты помнишь тот старый фонтан...»⁴ этот фонтан описывается как «забытый в осеннем саду», причем фонтан, как и статуя в предыдущем стихотворении, является одушевленным. Он грустит из-за того, что тонут «розы на черном пруду», его «щеки» — «в извилинках ран // от вечной, от горькой воды». В последних стихах проводится простая параллель между плачущим фонтаном и лирическим героем с «черным рубцом» (этот образ, используемый поэтом для создания портрета героя,

¹ Рыжий Б. Стихи // Урал. 2001. № 8.

² Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 334.

³ Живой Журнал Ольги Ермолаевой [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://boris-ryzhy.livejournal.com/> (Дата обращения: 25.06.2020).

⁴ Рыжий Б. «Вот и всё, я побуду один...». Стихи // Знамя. 2002. № 1.

похожего на самого Рыжего, появляется и в других стихотворениях). «Старые листы» будут летать осенью возле фонтана в стихотворении «Фонтанчик не работает — увьи!..»¹ Как и в стихотворении, написанном в Петергофе, ежегодное выключение фонтанов становится поводом для написания стихотворения об уходе, остановке, смерти: лирический герой сидит возле грязного фонтана и отмечает «довольно скверный вид» этого пейзажа.

Образ старого парка может быть связан с важнейшей для творчества Рыжего темой музыки. Музыка для поэта — выражение высшего начала в земной жизни, музыкант — тот, кто как будто способен передавать высший смысл через игру. В стихотворении «Музыкант и ангел»² действие происходит именно в старом сквере, где присутствуют три героя: музыкант, лирический герой — его слушатель — и ангел. Пространство парка как будто пронизано музыкой, причем ангел откликается именно на «печальную», «страшную» музыку, что также характерно для стихотворений Рыжего: связь с вышним миром неотделима от горя. Размышление о тяжести мира, диалог с Богом будет присутствовать и в стихотворении «Осенью в старом парке»³.

«Старые» объекты и явления могут быть и менее значительной частью того мира, который Рыжий выстраивает для своего лирического героя. В доме лежат «пачки старых журналов»⁴; один из героев обозначен как «дитя осенней, старой и печальной // кинутой звезды»⁵; «забыты все // старые телефоны»⁶ (здесь угадывается реминисценция на известнейшие строки О. Мандельштама), лирическому герою хочется связаться только с ушедшими поэтами; «и новый стих, и старый грех»⁷ могут быть приметами поэтического мира, к которому стремится герой; «старомодным» назван интерес бывших школьных товарищей к алкоголю⁸. Описываемая бытовая ситуация может обозначаться как

¹ Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. С. 25.

² Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 21.

³ Рыжий Б. В кварталах дальних и печальных... М.: Искусство–XXI век, 2012. С. 194.

⁴ Рыжий Б. Стихи // Литературная газета. 2000. № 8.

⁵ Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. СПб.: Пушкинский фонд, 2014. С. 9.

⁶ Там же. С. 39.

⁷ Там же. С. 66.

⁸ Рыжий Б. Типа песня. С. 208.

«эта песня стара» («Сесть на корточки...»¹), причём именно после этого стиха происходит переход от описания «земного» к размышлениям героя об осмысленности жизни.

Многократно в стихотворениях Рыжего появляется упоминание «старого кино». Наиболее показательным здесь будет стихотворение «Где обрывается память, начинается старая фильма...»:

Где обрывается память, начинается старая фильма,
играет старая музыка какую-то дребедень.
Дождь прошел в парке отдыха, и не передать, как сильно
благоухает сирень в этот весенний день.

Сесть на трамвай 10-й, выйти, пройти под аркой
сталинской: все как было, было давным-давно.
Здесь меня брали за руку, тут поднимали на руки,
в открытом кинотеатре показывали кино.

Про те же самые чувства показывало искусство,
про этот самый парк отдыха, про мальчика на руках.
И бесконечность прошлого, высвеченного тускло,
очень мешает грядущему обрести размах.

От ностальгии или сдуру и спьяну можно
подняться превыше сосен, до самого неба на
колесе обозренья, но понять невозможно:
то ли войны еще не было, то ли была война.

Всё в черно-белом цвете, ходят с мамами дети,
плохой репродуктор что-то победоносно поет.
Как долго я жил на свете, как переносил все эти
сердцебиенья, слезы, и даже наоборот².

Для Рыжего «старая фильма» — о райском мире детства, причем очевидно, что для этой «фильмы» выбраны только счастливые воспоминания, которые сконцентрированы неправдоподобно плотно. Придуманное кино, которое наполнено кадрами с универсальными счастливыми детскими воспоминаниями, вполне может заменить то, что не захотела сохранять память. Можно считать также, что это кино о раннем детстве, о том, что герой не помнит,

¹ Там же. С. 331.

² *Рыжий Б.* Стихи. 1993–2001. С. 281.

о том потерянном рае, который он может придумать сам для себя. Важно, что в этом воображаемом фильме звучит старая музыка (как уже было сказано ранее, музыка для Рыжего — то высшее, что проникает в земной мир и делает мир хоть сколько-нибудь приемлемым, осмысленным), в нем едет трамвай, который часто играет в лирике Рыжего роль машины времени, на которой можно доехать именно в счастливое прошлое. Интересно, что прошлое является бесконечным и общим: кино, которое показывают «в открытом кинотеатре», — тоже о таком же исключительно счастливом детстве. Упомянутая в четвертой строфе война, которая является частью общих воспоминаний, появится и в другом стихотворении, «Мальчики»¹: здесь речь идет о личных детских воспоминаниях (в частности, появляется «Серёга Л.» — детский друг Рыжего, опозитизированный образ которого неоднократно появляется в разных стихотворениях автора), заканчивается же всё парадоксальным утверждением: «И так все хорошо, как будто завтра, // как в старом фильме, началась война». На неправдоподобность счастливой жизни, на ощущение того, что вскоре случится катастрофа, о которой пока догадывается только лирический герой, постоянно указывается в стихотворениях Рыжего, в т. ч. и с помощью сравнения со старым кино.

Упоминание «старого кино» может быть и маркером счастливой жизни, которое не вернуть. В стихотворении «На мотив Луговского»² описан убогий город, будущее, к которому герои были совершенно не готовы, лирический герой мечтает в последней строфе о том, что «надо, чтобы нас накрыла снова, // унесла зеленая волна // в море жизни, океан былого, // старых фильмов, музыки и сна». Здесь «старые фильмы» — часть счастливой жизни, в которое невозможно вернуться и которое состоит из абстрактных явлений — музыки и сна.

Со старым кино может сравниваться и вся Россия, точнее, та ее часть, которая неразрывно связана с детскими воспоминаниями:

Россия — старое кино.
О чем ни вспомнишь, всё равно

¹ Там же. С. 191.

² Там же. С. 298.

на заднем плане ветераны
сидят, играют в домино.

Когда я выпью и умру —
сирень качнется на ветру,
и навсегда исчезнет мальчик
бегущий в шортах по двору.

А седобровый ветеран
засунет сладости в карман:
куда — подумает — девался?
А я ушел на первый план¹.

Показательно, что в этом небольшом стихотворении сталкиваются прошлое и будущее, реальность и воображение, старость и детство. Для Рыжего старость и детство — те состояния, которые являются переходными между жизнью и смертью, между высшим и низким, между очевидным и непостижимым (на это родство будет отчётливо указано в стихотворении «Мне не хватает нежности в стихах...»²: лирический герой и его муза будут жить, «как старики, как ангелы, как дети»). Неслучайно в этом воображаемом фильме присутствуют именно мальчик — герой как будто уверен, что окажется в вечности именно в счастливом детском состоянии, — и ветеран, который является не только персонажем из коллективного представления о детстве, но и тем, кто, как и мальчик, находится совсем недалеко от другого мира. Фильм становится метафорой жизни в целом, причем первый план в нем — как раз непостижимый высший мир, а второй — земной мир, однако это мир именно счастливых воспоминаний. Ветераны появятся и в стихотворении «В полдень проснёшься, откроешь окно...»³ В этой вариации на тему сонета их образы будут частью уютного дворового воспоминания: «В полдень проснешься, откроешь окно — // двадцать девятое светлое мая: // Господи, в воздухе пыль золотая. // И ветераны стучат в домино».

В другом стихотворении, «Уток хлебом кормила с холодной руки...»⁴ жизнь будет сравниваться с киноплен-

¹ Рыжий Б. ... и всё такое... С. 46.

² Там же. С. 38.

³ Рыжий Б. Типа песня. С. 143.

⁴ Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 18.

кой: «Было все так прекрасно — как в старом кино — // оборвалось, скукожилось, свет, пустота». Как и раньше, старое кино — символ счастливой жизни, однако реальная жизнь у Рыжего практически всегда трагична. Жизнь одного из героев стихотворения, как будто запечатленная на пленке, не может быть абсолютно счастливой — она обрывается; трагический финал характерен для стихотворений Рыжего в целом.

Несколько раз в лирике Рыжего появляется образ «старой молодости» или времени, обозначаемого через оппозицию старости и молодости. В стихотворении-стилизации, обращенном к близкому другу Рыжего, поэту О. Дозморову, возраст обозначается как «ни старость и ни детство» («Офицеру лейб-гвардии...»¹). «Тихо стареет» «красавица в осьмнадцать лет» в одноимённом стихотворении². В конце ее и лирического героя ждет осознание того, что прожитая жизнь была прекрасна, балансирование между земным и небесным, которое показана с помощью музыкальной и временной метафор, — «от летней музыки на шаг, // на шаг от музыки осенней», — а также возможность услышать небесную музыку и увидеть облака, еще один символ высшего мира у Рыжего. «Стареют школьницы былые, // беседки, парки, небеса» в стихотворении «Померкли очи голубые...»³, в нем исчезают все приметы мира детства — «исчезли фартучки, манжеты, // а с ними весь ажурный мир». В мире детства остались «любовь и солнце» — поскольку герой больше не верит в вечную жизнь и возможность как будто прожить детство заново, этот мир становится недостижимым. В стихотворении «Прости меня, мой ангел, просто так...»⁴ лирический герой так описывает себя: «Я в двадцать лет был мальчиком больным // и строгим стариком одновременно». Он с подростковым интересом хочет говорить о смерти, однако относится к ней слишком серьезно, как «строгий» взрослый. Только один раз «стареющий мальчик» оказывается обидным определением адресата — в стихотворении «Завидуешь мне, зависть...»⁵, обращенном к одному из литературных деятелей.

¹ Рыжий Б. Типа песня. С. 36.

² Там же. С. 87.

³ Рыжий Б. Типа песня. С. 229.

⁴ Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. С. 37.

⁵ Рыжий Б. Типа песня. С. 338.

Неоднократно встречается и фантазия о себе-старике: «буду я одинок и стар» («Московский дым»¹); «я сюда глубоким стариком // некогда вернусь» («Осень в парке»²; в последних строках присутствует очевидная реминисценция из Г. Державина — «бездны на краю» — как часть размышления о будущем, однако именно в таком положении ощущает себя лирический герой уже сейчас); «старым стал твой отец» («Сын, подойди к отцу...»³, фантазия о разговоре с выросшим сыном, написанная, когда автору было 20 лет).

Приход старости может быть ошеломительным открытием: «Молоды мы были. А теперь стареем. // И подумать только, это навсегда» («Ангелы шмонались по пустым аллеям...»⁴). В этом стихотворении также присутствуют образы ангелов и образ старого парка, по которому на прощание как будто гуляют герои.

Подводя итог, можно сказать, что старость была для Рыжего волнующим сюжетом на протяжении всей творческой жизни. Герои-старика, особенно ветераны, могут быть приметой счастливого детства (чаще всего — ушедшего навсегда и являющегося частью высшего мира), причем чаще всего в тексте будут сталкиваться старики и дети. Постаревшие знакомые выступают в качестве одного из символов несложившегося настоящего, несколько раз автор вспоминает собственного деда, много раз фантазирует о себе в старости, его лирический герой часто проживает старость в юности. Встреча со старостью может быть привычной, однако может стать и настоящим открытием. Старыми могут быть и объект, например фонтан, действие часто происходит в старом парке, который является частью пространства воспоминаний, местом перехода в мир иной или местом, где можно оказаться как будто между двумя мирами, земным и высшим. «Старая фильма», состоящая из кадров абсолютно счастливой жизни, — неоднократно встречающаяся метафора той жизни, которую хочется сохранить и которая может выступать в роли обобщённой, подходящей практически каждому счастливой жизни. При этом внутри кино могут показывать другую, точно такую же «фильму»,

¹ Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. С. 75.

² Рыжий Б. Оправдание жизни. С. 340.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 340.

— таким образом, понимая условность и нереальность этой жизни, поэт стремится сохранить в вечности именно это кино и, соответственно, соединяет мотив счастливого воспоминания, запечатленного на пленку и напоминающего «старую фильму», с темой вечности.

E. A. Pasternak

«I podumat' tol'ko, eto navsegda»: the motive of old age in the lyrics of B. Ryzhyi

The article discusses the poems of B. Ryzhyi, where stories related to old age are repeatedly found: they can contain images of veterans or old friends, an object can be «old» (a fountain or a park), a description of the «old films» of memory repeatedly can be found, he constructed his own old age, and the meeting with old age can be both familiar and as unexpected as possible.

Keywords: B. Ryzhyi, old age, poetry, fountain, park, veteran, cinema, Russia, memory

Об авторе:

ПАСТЕРНАК Екатерина Алексеевна, младший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова.

Иллюзии старости



П. С. Громова

**Инфернальная старость:
образы стариков в русской романтической повести**

Статья посвящена общим принципам изображения старости в русской романтической повести 30-х — 40-х гг. (М.Ю. Лермонтов, Н. Полевой, А. Погорельский и др.), происхождению романтических образов стариков и их развитию в более поздней русской литературе.

Ключевые слова: русская литература XIX в., старость в литературе, образы стариков, романтизм, фантастика, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Н. А. Полевой, В. Ф. Одоевский, А. К. Толстой.

«Молодость! молодость! Романтизм...» — восклицает герой одной из повестей В. Ф. Одоевского¹. Действительно, романтизм ассоциируется с юностью, он воплощает присутствующий ей дух бунтарства, свободного творчества, духовного поиска — всего того, что, несмотря на известную неоднозначность, представляется романтикам желанным и притягательным. В этой связи неизбежно выстраивается оппозиция «юность-старость», в которой старость должна вызывать неприятные ассоциации. Это не совсем так. В романтической литературе образ старого человека является глубоким, многомерным и два ли не более сложным, чем образ молодого (например, образ доктора Проспера Альпанауса в повести «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» или архивариуса Линдгорста в повести «Золотой горшок» Э. Т. А. Гофмана). Однако в одной из жанровых разновидностей русской романтической повести, а именно в фантастических повестях, можно обнаружить тенденцию к изображению старости как страшного, противоестественного, инфернального явления. В стариках и старухах воплощаются человеческие страхи и темные стороны действительности.

Источником образов подобного рода является, прежде всего, фольклор. В традиционных сказках представлены разные типы старости: позитивное старение, негативное

¹ *Одоевский В. Ф. Opere Del Cavaliere Giambattista Paranesi (Труды кавалера Джиабаттисты Паранези) // Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 66.*

старение, одиночество в старости, опекуновство и наставничество и т.д.¹ Для романтической фантастической повести актуальной оказалась «страшная» старость, в метафорической форме воплощающая как естественную боязнь человека старения и смерти, так и в более общем плане боязнь тайных, непознаваемых, враждебных сил, защититься от которых оказывается или очень трудно, или невозможно. Так, в повести А. К. Толстого «Семья вурдалака» центральным стал образ старика Горчи, который возвращается после смерти в родную деревню, чтобы пить кровь живых людей, являются народные представления об упырях и вурдалаках, сохранившиеся в сказаниях и поверьях. Вместе с тем русские писатели-романтики не всегда обращаются к фольклору непосредственно. Зачастую в их произведениях возникают образы «страшных» стариков и старух, уже прошедшие известную художественную обработку. Например, в повести Н. А. Полевого «Блаженство безумия» указание на литературный контекст появляется буквально в первой строке: «Мы читали Гофманову повесть „Meister Floh“» («Повелитель блох»), а далее упоминаются Гете, Шиллер, Бюргер, Клопшток. В неоконченной повести М. Ю. Лермонтова «Штосс» завязка действия происходит на фоне исполнения баллады Шуберта на слова Гёте «Лесной царь». Подобные художественные детали способствуют воссозданию не только конкретно-исторической действительности, но и особой атмосферы, в которой будут развиваться события и в которую автор стремиться погрузить своего читателя как можно скорее. Иными словами, контекст европейской романтической литературы, привлекаемый с помощью и прямых указаний, и аллюзий, и реминисценций, становится своего рода дискурсом, в котором надежит прочитывать русскоязычный текст.

Старики в фантастических повестях предстают довольно зловещими фигурами. Портрет ростовщика уже в первой редакции повести Н. В. Гоголя дает полное представление о том, что собой представляет герой: «Это был старик с каким-то беспокойным и даже злобным выражением лица; в устах его была улыбка, резкая, язвительная и вместе какой-то страх; румянец болезни был тонко разлит по лицу, исковерканному морщинами; глаза его были велики, чер-

¹ *Нагорнова Н. А.* Старость в сказках [Электронный ресурс] // Психологическая газета. – 30 августа 2012 г. – URL: <https://psy.su/feed/2466/> (дата обращения: 28.03. 2020).

ны, тусклы; но вместе с этим в них была заметна какая-то странная живость. Казалось, этот портрет изображал какого-нибудь скрягу, прошедшего жизнь над сундуком, или одного из тех несчастных, которых всю жизнь мучит счастье других»¹. Передельная повесть для издания в «Современнике» в 1842 г., Гоголь существенно перерабатывает это описание. По замечанию исследователей, это уже «лицо не больного, но злобного и сильного человека»². Писатель делает акцент на глазах и на том, какое впечатление производит портрет на смотрящего: «Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою. <...> Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе. Женщина, остановившаяся позади его, вскрикнула: «Глядит, глядит», — и попятилась назад»³. Это описание предвосхищает дальнейшие фантастические события. Похожий прием мы можем наблюдать и в «Штоссе» Лермонтова: «Казалось, этот портрет писан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, всё было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная

¹ Гоголь Н. В. Портрет: Повесть (Редакция «Арабесок») [Электронный ресурс] // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1937- 1952. – Т. 3. – Русская виртуальная библиотека: бесплатный научно-образовательный Интернет-ресурс. – URL: https://rvb.ru/gogol/01text/vol_03/04edit/0063.htm (дата обращения: 28.03. 2020).

² Сергеева-Бернардини Е. С. О двух редакциях «Портрета» Гоголя [Электронный ресурс] // МИРС. – 2009. №2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-dvuh-redaktsiyah-portreta-gogolya> (дата обращения: 06.04.2020).

³ Гоголь Н. В. Портрет: Повесть [Электронный ресурс] // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.Л. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1937- 1952. – Т. 3 – Русская виртуальная библиотека: бесплатный научно-образовательный Интернет-ресурс. – URL: https://rvb.ru/gogol/01text/vol_03/01povesti/0045.htm (дата обращения: 28.03. 2020).

жизнь, что нельзя было глаз оторвать»¹. Эта необыкновенная живость, «страшная жизнь» (надо полагать, в значении «удивительная»), запечатленная на полотне, производит сильнейшее эстетическое воздействие (портрет ростовщика у Гоголя сравнивается с картинами Ван-Дика, выдающегося ученика Рубенса (1599 — 1641)). Но, воплощенная в действительность, она оказывается противоестественной, inferнальной.

Предвосхищение дальнейших мистических событий можно увидеть и в деталях образа Лафертовской Маковницы — дряхлой старушки с «длинными костяными пальцами», которая может показаться «страшнее, нежели турецкая батарея»². Образ старушки двойствен: в нем соединяется страшное и комическое, бытовое и мистическое. С одной стороны, это безобидная торговка пирогами, с другой — гадалка и колдунья, которая жестоко мстит за обвинение в нечестных делах: «Скоро после того сын доносчика, резвый мальчик, бегая по двору, упал на гвоздь и выколол себе глаз; потом жена его нечаянно поскользнулась и вывихнула ногу; наконец, в довершение всех несчастий, лучшая корова их, не будучи прежде ничем больна, вдруг пала. Отчаянный сосед насилу умолился старушку слезами и подарками, — и с того времени все соседство обходилось с нею с должным уважением»³. После смерти она превращается в зловещий призрак, привязанный к накопленному с помощью колдовства богатству.

В изображении стариков можно выделить несколько писательских стратегий, однако общей тенденцией будет характерная для романтического метода двойственность. Так, старик Шреккенфельд (Н. А. Полевой «Блаженство беззумия») представляется шарлатаном с «лягушечьими глаза-

¹ Лермонтов М. Ю. <Штосс>: Повесть [Электронный ресурс] // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). — Изд. 2-е, испр. и доп. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979—1981. - Т. 4. Проза. Письма. — 1981. — С. 319—332. — Фундаментальная электронная библиотека: Русская литература и фольклор. — URL: <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm04/vol04/144-319-.htm> (дата обращения: 28.03. 2020).

² *Погорельский А.* Лафертовская маковница // [Электронный ресурс:] Культура. РФ: Гуманитарный просветительский проект. — URL: <https://www.culture.ru/books/437/lafertovskaya-makovnica> (дата обращения: 28.03. 2020).

³ Там же.

ми», который «внушал всем какое-то невольное отвращение». Вместе с тем он кажется и «всезнающим демоном», который заклал и поработил «духа света» Адельгейду. Бригадирша Сугробина и статский советник Теляев в повести А. К. Толстого «Упырь» с первого взгляда предстают безобидными, даже комичными стариками, под личиной которых, как выясняется в дальнейшем, скрываются страшные потусторонние существа.

Изображение старости в русских романтических фантастических повестях сопровождается рядом мотивов. Наиболее устойчивыми из них являются: мотив возвращения после смерти, мотив денег и мотив экзотики.

Мотив противоестественного возвращения после смерти возникает, по всей вероятности, вследствие осознания старости как пограничного состояния человека. Сюжеты, в которых реализуется этот мотив, можно разделить на два типа: те, в которых в начале повествования смерть уже случилась и стаю известна («Штосс» М. Ю. Лермонтова, «Портрет» Н. В. Гоголя, «Семья вурдаака» А. К. Толстого и др.) и те, в которых смерть является поворотным моментом (например, «Лафертовская маковница» А. Погорельского). Возвращение обусловлено, как правило, прижизненной связью с потусторонним миром, с недоброй его стороной или же в целом порочным образом жизни, за который на том свете грядет неизбежная расплата. Таким образом, не могут упокоиться с миром колдуны и колдуны, жестокие ростовщики и арендодатели. Интересно отметить, что сопряженным с этим мотивом оказывается мотив денег, точнее несправедного обогащения. Прижизненные накопления оказываются чем-то вроде якоря, который держит на этом свете душу колдуна или ростовщика до тех пор, пока не будут кому-то переданы. Они же становятся средством искушения, которое губит героя, если он не может его преодолеть, как это происходит с героем «Портрета» Гоголя. «Греховность» денег и капитала может быть связана с их пониманием традиционной православной культурой, противопоставляющей материальное и духовное¹.

Наконец, при изображении inferнальных стариков часто возникает мотив экзотики, инородности. В целом интерес к экзотике свойствен культуре романтизма: это

¹ См.: Ястребов А. Л. Проблема богатства и бедности в русской и зарубежных литературах XIX века: Диссертация... д. филол. наук. М., 2000. С. 12 и дал.

интерес к экзотическому пейзажу, истории, традиционным нравам и обычаям, фольклору и т.д. Экзотическое при этом понимается двойственно. С одной стороны, оно привлекает своей необычностью, с другой может представлять опасность, поскольку существует по иным законам. В фантастических повестях при создании inferнального образа эксплуатируется, кроме того, заложенная в любой культуре и общественном сознании наряду с потенциальной толерантностью потенциальная ксенофобия. Если указание на то, что старик-Штосс в повести Лермонтова был изображен в бухарском халате (среднеазиатская национальная одежда), можно считать незначительным, поскольку в это время в России это была широко распространенная, даже обычная домашняя одежда, то экзотические детали в описании ростовщика в «Портрете» игнорировать нельзя. Сам автор делает на них акцент: «Лицо вообще сохраняло яркий отпечаток южной физиономии. Смуглость, черные, как смоль, волосы, с пробившеюся проседью — всё это не попадается у жителей северных губерний»¹ (редакция «Арабесок»); «черты лица <...> отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм»² (редакция «Современника»).

Интересно отметить, что писатели-романтики обычно не раскрывают в своих повестях «истории становления» inferнальных стариков, хотя элементы биографий их, безусловно, присутствуют. Так, нам неизвестно, когда и почему занялась колдовством Лафертовская Маковница и что способствовало формированию настолько тяжелого и злобного характера старика Горчи, что он вернулся с того света упырем, воспользовавшись тем, что его сыновья нарушили строгий отцовский запрет (А. К. Толстой, «Семья вурдалака»). Обычно мы имеем дело с уже сложившейся личностью. Однако в поздних русском романтических повестях наблюдается стремление авторов заполнить этот пробел. Например, в повести Н. А. Полевого «Блаженство безумия»

¹ Гоголь Н. В. Портрет: Повесть (Редакция «Арабесок») [Электронный ресурс] // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / [гл. ред. Н.А. Мещеряков]; АН СССР, Ин-т литературы (Пушкин. дом). М.: Изд-во АН СССР, 1937- 1952. – Т. 3. – Русская виртуальная библиотека: бесплатный научно-образовательный Интернет-ресурс. – URL: https://rvb.ru/gogol/01text/vol_03/04edit/0063.htm (дата обращения: 28.03. 2020).

² Там же.

рассказывается история Шреккенфельда, в которой он, называемый Антиохом «злым духом» и «демоном тьмы», предстает несчастным отцом обольщенной и умирающей дочери: «...он не был уже коварным, отвратительным шарлатаном — он был отец, он плакал!»¹.

История Шреккенфельда, несмотря на мистический ореол, оказывается вполне реалистичной и даже банальной: «Он был сын немецкого дворянина и получил порядочное состояние. Страсть к учению отвлекла его от всех других занятий, а безрассудная мысль о философском камне превратила все его состояние в газ и дым. Ловкий, оборотливый, он вошел тогда в тайные немецкие общества, был участником всех тугендбундов и принужден был бежать в Италию. Там женился он и родилась его Адельгейда. Связи его по тайным обществам доставляли ему средства жить, но карточная игра разоряла его. Крайность заставила его сделаться карточным обманщиком, ссора с одним сильным итальянским вельможею заставила бежать из Италии. Он решился сделаться фокусником и проехал Европу, показывая опыты фантазмагии, химии, физики. Пользуясь необыкновенными дарованиями дочери, которую любил страстно, он заставлял играть и петь свою Адельгейду перед публикою...»² и т.д. Развернутое биографическое отступление, которое можно счесть признаком зарождения реалистических тенденций в творчестве писателя-романтика, развенчивает inferнальный образ Шреккенфельда. Однако финал повести остается мистическим: Антиох умирает ровно спустя год после смерти своей возлюбленной, «его души», вспомнив и записав ее имя.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в образах стариков в романтической фантастике выражается романтическая концепция двоимирия. Они свидетельствуют о загадочности старения и смерти для писателей и стремлении эти явления постичь.

¹ Полевой Н. А. Блаженство безумия: Повесть // Librebook: Информационно-развлекательный портал. – URL: https://librebook.me/blajenstvo_bezumiia (дата обращения: 28.03. 2020).

² Там же.

Polina S. Gromova

Infernal old age:

images of old people in a Russian romantic story

The article is devoted to the General principles of the image of old age in Russian romantic novels of the 30's— 40's. (by M. Y. Lermontov, N. Field, A. Pogorelsky, etc.), the origin of the romantic images of the elderly and their development in later Russian literature.

Keywords: russian literature of the XIX century, old age in literature, images of old people, romanticism, fiction, M. Yu. Lermontov, N. V. Gogol, N. A. Polevoy, V. F. Odoevsky, A. K. Tolstoy

Об авторе:

ГРОМОВА Полина Сергеевна — кандидат филологических наук, доцент, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», кафедра филологических основ издательского дела и литературного творчества

Живые и мертвые старики у Исаака Бабеля

В «Конармии» большую роль играет мотив гибнущего старика, который вписывается в сюжет разрушения старого уклада, в частности — семьи. Мотив гибнущего старика может создавать впечатление победы Конной армии, несмотря на ее фактическое поражение. Напротив, вне «Конармии» старики у Бабеля часто олицетворяют силу, защищающую или сокрушительную. По этому параметру рассказы «Конармии» противостоят другим рассказам автора.

Ключевые слова: старость, мотив, смерть, «Конармия», «Одесские рассказы», «История моей голубятни», новелла, Бабель

В рассказе И. Э. Бабеля «Поцелуй», который тематически примыкает к циклу «Конармия», но написан позже¹, старик Томилин умирает в то самое время, когда рассказчик занимается любовью с его дочерью. Хронологическое совпадение заставляет задуматься о возможной причинно-следственной связи. И действительно, эта связь, пусть и косвенная, обнаруживается: как сообщает ординарец Суворцев, Томилин умер оттого, что «разнервничался»². А причиной нервных переживаний, как мы можем предположить, стало именно то, что рассказчик уединился с его дочерью, Елизаветой Алексеевной. Что позволяет так думать?

Об этом нигде не сказано прямо — возможно, потому что рассказчик сознательно не проговаривает это обстоятельство: произнеси он это вслух, ему пришлось бы взять на себя вину за смерть Томилина. Поэтому формально причина нервного состояния старого учителя остается неизвестной. Но в тексте есть два намека на то, что честь Елизаветы Алексеевны имеет принципиальное значение для ее отца. Во-первых, во время первой ночевки рассказчика в доме Томилиных старики и старухи сбредают в дом, чтобы одним своим присутствием защитить девушку, и понятно, что старый Томилин солидарен с их стремлением. Во-вторых, при первой встрече рассказчика и Томилина

¹ Впервые опубликован: Красная новь. 1937. № 7.

² *Бабель И.Э.* Конармия. М.: Наука, 2018. С. 115.

тот обращается к рассказчику с некоей «просьбой», которую рассказчик пропускает мимо ушей: «Моргая глазами, он пролепетал какую-то просьбу. Умывшись, я ушел в штаб и вернулся ночью»¹. Что это за просьба? Учитывая репутацию казаков, учитывая, что сюжет рассказа развивается вокруг отношений рассказчика и Томилиной, учитывая, наконец, что ординарец Суровцев первым делом начинает выяснять степень доступности Томилиной, легко предположить, что так и не дошедшая до адресата просьба отца имела отношение к дочери; это могла быть именно просьба ее не трогать.

Глухота рассказчика по отношению к Томилину в начале рассказа знаменательным образом переключается с его же метафорической «глухотой» в конце. Рассказчик занимается любовью с дочерью в чулане, пока отец умирает в комнате. Хотя в результате связь рассказчика с Елизаветой Алексеевной происходит отнюдь не по принуждению, для отца, по всей вероятности, она все равно оказывается травматичной.

Этот комплекс мотивов, конечно, вполне узнаваем, он имеет внешнее происхождение: соблазнение, социальная дистанция любовников, смерть старика-отца — в новелле обыгрывается коллизия «Станционного смотрителя». Но этот же самый комплекс мотивов есть проявление тенденций, свойственных циклу «Конармия», а отчасти и бабелевской прозе в целом.

Перед нами старик-отец, который гибнет, бессильный спасти свою дочь, и в этом виноват рассказчик.

Похожую ситуацию мы обнаруживаем в рассказе «Переход через Збруч», которым открывается «Конармия». Последней просьбой старика-еврея было, чтобы его увели с глаз его дочери и не убивали при ней; тем не менее, поляки убили его у нее на глазах. Вновь мы видим гибель старика, заботу о дочери и неспособность ей помочь. Сходство с «Поцелуем» очевидно.

Отличие, вроде бы, в позиции рассказчика, Лютова: в «Переходе через Збруч» он ни в чем не виноват. Но это спорная невиновность. Как показал В. Шмид в своем классическом разборе², рассказчик в «Переходе через Збруч»

¹ Там же. С. 112.

² Шмид В. Орнаментальность и событийность в рассказе И.Э. Бабеля «Переход через Збруч» // Концепция и смысл: Сбор-

отказывается видеть признаки насилия, в том числе и там, где они бросаются в глаза. А подобная слепота (ср. с глухотой в «Поцелуе») свидетельствует о чувстве вины: пусть лично рассказчик «Перехода через Збруч» не виноват в смерти старика-еврея, но рассказчик, как боец Конармии, принимает участие в насилии или, во всяком случае, создает и принимает его необходимость. Увидеть это насилие — значит принять свою долю ответственности за него. А значит, косвенным образом мотив вины рассказчика здесь тоже присутствует.

Итак, мы констатируем сюжетный инвариант для «Перехода через Збруч» и «Поцелуя»: гибель старика-отца; его тщетные попытки помочь дочери; вина рассказчика; стремление рассказчика скрыть от себя самого эту ситуацию¹.

Этот локальный инвариант есть частный случай более общего мотива, который проявляется во многих рассказах «Конармии»: гибель старика. Мы покажем теперь, что гибель старика в «Конармии» — мотив, которому инвариантно присущи некоторые из черт, обнаруженных в «Поцелуе» и «Переходе через Збруч».

Гибель старика — отнюдь не самая частая разновидность гибели в цикле. Всего в сборнике можно насчитать более трех десятков описанных или упомянутых случаев смерти, почти всегда насильственной, включая смерти животных (гусь, пчелы, кони) и случаи, когда упоминается убийство сразу многих людей («подколотые старухи» из рассказа «Прищеп»). Наиболее частый случай — насильственная смерть человека без указания возраста. Однако гибель старика все-таки является одним из ключевых мотивов цикла.

Начнем с того, что сам по себе мотив гибели старика — мотив все же частотный. Из 13 стариков в «Конармии» 6

ник статей в честь 60-летия профессора В.М. Марковича. Под ред. А.Б. Муратова и П.Е. Бухаркина. СПб., 1996. С. 314—331.

¹ Отметим, между прочим, что «Переход через Збруч» и «Поцелуй» связаны дополнительно мотивом географического рубежа: «В это утро наша бригада прошла бывшую государственную границу Царства Польского» (*Бабель И.Э.* Конармия. М, Наука, 2018. С. 115) — финал «Поцелуя»; а в «Переходе через Збруч» мотив пересеченного рубежа заложен уже в названии. Также рассказы роднит мотив крушения иллюзий. В «Переходе через Збруч» рассказчик соглашается взглянуть правде в глаза и увидеть насилие, в «Поцелуе» он (и Томилины) отказываются от грез о будущем.

умирают¹ (мы считаем по «каноническому» изданию 1931 года, в которое вошли 34 рассказа). Умирают: старик еврей в «Переходе через Збруч», Тимофей Курдюков в «Письме», барин Никитинский в «Жизнеописании Павличенки, Матвея Родионьча», польский генерал в «Конкине», старый еврей в «Берестечке», польский офицер в «Эскадронном Трунове». Остаются в живых: пан Аполек из одноименного рассказа, Гедали из одноименного рассказа, рабби Моталэ и реб Мордхэ из «Рабби», дед с бандурой из «Берестечка», звонарь Людомирский из «У святого Валента», безымянный «старец» из «Жизнеописания Павличенки». Ни один старик не умирает своей смертью. Знаменательное, хотя и относительное, исключение — «Кладбище в Козине»: там речь идет о людях уже мертвых, так что мы не включили их в нашу «статистику». Но и там присутствует насильственная смерть (предположительно) старика — гибель рабби Азриила от рук казаков Хмельницкого. Эта смерть, как демонстрирует Йоост ван Баак, придает другим насильственным смертям «Конармии» оттенок неизбежности²: дескать, так было и будет всегда. Итак, гибель старика — мотив, во-первых, нередкий, а во-вторых — имеющий статус «прецедента», обреченного на повторение в художественном мире «Конармии».

Далее, гибель старика — это частный случай более широкого сюжетно-тематического компонента «Конармии»: старик как жертва. В самом деле, даже те старики, которые остаются в живых, могут в той или иной степени считаться жертвами: Гедали, рабби Моталэ, реб Мордхэ, несомненно, жертвы обстоятельств, пан Аполек подвергается гонениям; дед с бандурой из «Берестечка», а также пан Людомирский из «У святого Валента» в этом отношении фигуры нейтральные. Старик почти никогда (исключения — барин Никитинский, Тимофей Курдюков, польский генерал из «Конкина») не учиняет насилия сам.

Мотиву гибели старика (и в более широком контексте — мотиву старика как жертвы) особую важность придают те черты, которые наиболее выпукло реализованы в «Переходе через Збруч» и в «Поцелуе» и «разбросаны» менее явным об-

¹ Но не старухи: старухи везде остаются в живых, за исключением рассказа «Прищеп».

² *Baak, J. van.* Isaak Babel's «Cemetery at Kozin». // *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, Vol. 36, No. 1/2, Centenary of Isaak Babel (March-June 1994). – P. 71.

разом по другим рассказам цикла. Перечислим их и покажем, как благодаря этим чертам мотив старика как жертвы оказывается составной частью — проявлением — нескольких других, более широких мотивов.

Во-первых, это отцовство. Композиционно почти центральный (шестнадцатый) рассказ «Кладбище в Козине» описывает род с библейским мотивом преемственности от отца к сыну: «Азриил, сын Анании... Илия, сын Азриила... Вольф, сын Илии... Иуда, сын Вольфа...»¹. «Переход через Збруч» и «Поцелуй» содержат мотив отцовства в усиленном виде: отцы, заботящиеся о дочерях. Но отцовство везде проблематизировано: отец либо умирает, либо не находит понимания у детей, либо и то, и другое. Тимофей Курдюков из «Письма» и (в меньшей степени) рабби Моталэ из «Рабби» — отцы, у которых конфликт с сыновьями; семья в «Конармии» разрушается.

Мотив разрушения семьи, между прочим, включает в себя еще и мотив осквернения / отказа от матери. Положение материнской фигуры в цикле шатко. Мы имеем дело либо с отвергаемой, либо с «неправильной» матерью. Так, собственную мать предает Сашка Христос в одноименном рассказе. Сашка и его отчим Тараканыч больны сифилисом, и Сашка, который сперва хочет выдать отчима и спасти мать от контакта с ним, в дальнейшем продает свое молчание: «Отпусти меня в пастухи, — пробормотал Сашка, — а то я матери откроюсь, какие мы. За что ей страдать при таком теле...»². В рассказе «Соль» образ матери травестируется: женщина оказывается, так сказать, «лже-матерью». Правда, старьевщик Гедали в рассказе «Рабби» стремится подчеркнуть важность материнской фигуры: «Вечная жизнь суждена только матери»³. Но логика цикла опровергает наивные представления Гедали. Бунтарь Илья Брацлавский говорит в рассказе «Сын рабби», который являлся заключительным в издании 1931 года: «Мать в революции — эпизод»⁴. Стало быть, сборник начинается с рассказа, в котором гибнет отец («Переход через Збруч»), а за-

¹ *Бабель И.Э.* Конармия. М.: Наука, 2018. – С. 50.

² *Бабель И.Э.* Конармия. М.: Наука, 2018. С. 44.

³ Там же. С. 31.

⁴ Там же. С. 102.

вершается рассказом, в котором отрицается мать¹. Мир «Конармии» — это мир, в котором основы семьи низвергаются²; отец погибает, мать подвергается поруганию или отталкивается. Гибель старика — часть этого сюжета. А для бойцов Конармии семья не важна: бойцы живут вне семьи, внутри боевого братства (рассказчик неоднократно отмечает, что они вместе едят, вместе спят — см., напр., «Сашка Христос», «История одной лошади», «Мой первый гусь» и др.).

Во-вторых, старик может быть учителем: подобно Томилину из «Поцелуя», к этой группе относится рабби Моталэ Брацлавский из рассказа «Рабби». К этой же категории пожилых учителей в определенном (метафорическом) смысле примыкает еврей Шульмейстер, которого должны расстрелять, из рассказа «Их было девять»: мы, правда, ничего не знаем ни о его возрасте, ни о профессии, но на возраст намекает лысина, а на профессию — фамилия. С другой стороны, рассказ «Их было девять» никогда не включался в цикл «Конармия», он лишь тематически примыкает к сборнику. Но учительство старика, хотя и не становится широко распространенным мотивом, не является случайной чертой в «Конармии»: мир, по которому прокатывается Конармия, это мир культуры, а сами конармейцы сродни природной силе; одна из отличительных особенностей конармейцев — невежество; закономерно, что старик-жертва является учителем. Бедственное положение старика — это бедственное положение культуры.

В-третьих, старик по ряду параметров, не только по возрасту, связан со «старым», с «прошедшим» и «уходящим»: Медали — старьевщик; Аполек, Моталэ, Мордхэ, Людомирский связаны с религией³, религиозным евреем был и старик из «Перехода через Збруч» (на полу валяются «черепки сокровенной посуды»); Никитинский — дворянин и помещик, то есть встроен в сословную иерархию⁴. Связь со

¹ И гибнет брат (в переносном смысле): «Я принял последний вздох моего брата», — говорит рассказчик (Бабель И.Э. Конармия. С. 102).

² В бабелевском рассказе «Ходя» (не имеющем, впрочем, отношения к «Конармии») Аристарх Терентьич называет (предположительно) революционеров «матереубийцами» (Бабель И.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1996. С. 82).

³ Как и старая пани Элиза из «Костела в Новограде».

⁴ Как и упомянутая в «Берестечке» «помешанная девяностолетняя графиня» (Бабель И.Э. Конармия. С. 59), которая раньше жила с

«старым» встраивает мотив старика-жертвы в более широкий мотив гибели старого мира.

В-четвертых, старик отличается от бойцов «Конармии» своей национальностью: он обычно поляк (пан Аполек, польский генерал из «Конкина», польский офицер из «Эскадронного Трунова», звонарь Людомирский) или еврей (отец из «Перехода через Збруч», рабби Моталэ и реб Мордхэ из «Рабби», старый еврей из «Берестечка», Гадали). Исключение — русский Тимофей Курдюков (Томилин «не в счет», так как «Поцелуй» не входит в «Конармию»). Знамательно, что Тимофей Курдюков служит у Деникина, то есть все равно противостоит конармейцам — пусть не по национальному признаку, а фактом службы.

Мы видим, что старик — по разным параметрам — находится в «противоположном лагере» по отношению к бойцам Конармии. Рассказчик не упоминает ни одного старика, который служил бы в ее рядах. Напротив, бойцы молодцы: о «железе и цветах этой юности» говорит рассказчик в связи с Савицким в «Моем первом гусе». Связь с семьей, отцовство, учительство, связь с религией или с сословной иерархией, принадлежность к полякам/евреям — это все параметры, по которым старики противопоставлены бойцам Конармии.

Противопоставленность стариков-жертв конармейцам подчеркивает важное событие: победу Конармии. Не будем здесь останавливаться на том, присутствует ли это событие в тексте явно, а также — вписывается ли оно в общую картину кампании, изображенной в цикле. «Конармия», как известно, завершается отступлением красных войск. Большевики терпят поражение. Но образ гибнущего старика создает впечатление победы: старики во всем противоположны конармейцам, старики — жертвы, старики гибнут, следовательно, конармейцы побеждают.

Резюмируем: в «Конармии» в конфликте молодости и старости побеждает молодость. Конармейцы — это молодежь, а старики из «противоположного лагеря» — это «отцы». Конармейцы — невежды, старики (иногда) — учителя. Конармейцы живут вне семьи, старики связаны с семейным укладом. Конармейцы несут новое и природное, старики олицетворяют старое и культурное. Старый уклад разрушается, семья разрушается, культура уходит, старики

сыном в замке графов Рациборских. Вообще, как мы видим, старики закономерно разделяют со стариками связь с прошлым.

страдают и гибнут. Жертвенное положение стариков — прием, создающий впечатление силы и победы Конармии, впечатление, которое противоречит фабуле.

Положение интеллигента-рассказчика в этой обстановке двусмысленно. С одной стороны, он не склонен учинять насилие. С другой — от его действий страдают, возможно, старики («Поцелуй») и точно — старухи («Песня», «Мой первый гусь»). Рассказчик ощущает ложность своего положения и мучается чувством вины («Мой первый гусь», возможно — «Песня», «Переход через Збруч»).

Кратко остановимся на том, как этот мотив проявляется в других новеллах, за пределами цикла. Зададимся вопросом: можно ли проследить нечто общее, объединяющее стариков из «Конармии» и стариков из новелл, внешних по отношению к сборнику? Иными словами, возможно ли наметить инвариант, характерный для более широкого круга бабелевских рассказов?

Во «внешних» новеллах можно обнаружить ряд признаков, свойственных мотиву старости (и конкретнее — мотиву гибнущих стариков) в «Конармии». Во-первых, это жертвенность. Старик Шойл оказывается жертвой в «Истории моей голубятни» (погромщики убивают его), причем, как и в «Конармии», конфликт имеет национальную составляющую. Жертвами являются и герои «Конца богдельни», и маклер Пудечкис в новелле «Справедливость в скобках». Старик Мендель Крик оказывается жертвой собственных детей в рассказе «Закат» (и одноименной пьесе), примыкающем к циклу «Одесские рассказы»; здесь как нигде буквально выражена семейная составляющая конфликта юности и старости. Правда, Мендель не гибнет, но подвергается побоям. Старик Фроим Грач погибает в одноименном рассказе. Выдуманный рассказчиком армянин Степан Иванович из «Моего первого гонорара» тоже является жертвой — жертвой мошенников.

Во-вторых, мы встречаем мотив защиты. Защитить своих людей пытается Фроим Грач. Покровителем (хотя и растлителем) рассказчика является и придуманный Степан Иванович в «Моем первом гонораре»¹. Старики, которые

¹ Похожий мотив амбивалентного старика, покровителя-мучителя-жертвы, мы встречаем в рассказе «Грищук». Немец, у которого работает Грищук, сед; это, пусть и не прямое, указание на возраст. Он держит Грищука у себя, когда Грищук попадает в плен, морит его голодом и бьет; стало быть, немец тиран. С другой

остаются в живых, тоже стремятся выступить в роли защитников / покровителей. Это роднит их со стариками из «Конармии». Однако нетрудно заметить, что, в отличие от «Конармии», за пределами цикла их покровительство нередко оказывается *успешным*. Успешным покровителем может считаться тот же Фроим Грач в рассказе «Отец», причем он помогает именно своей дочери, что отчасти сближает его с фигурами отцов из «Перехода через Збруч» и «Поцелуя». Таков же дворник Кузьма из «Истории моей голубятни», который помогает ребенку-рассказчику во время погрома; в той же новелле помогает рассказчику Пятницкий, когда запрещает другим детям приставать к нему. Дед Лейви-Ицхок из новеллы «В подвале» вытаскивает героя из бочки, то есть оказывается спасителем. Старик Никитич из «Пробуждения» выступает в качестве отцовской фигуры, он покровительствует герою и способствует его взрослению.

В-третьих, старики, как и в «Конармии», тоже (хотя и не всегда) выступают на стороне, так сказать, «семейных ценностей» и религии. Несомненным сторонником укрепления семьи и продолжения рода оказывается уже упомянутый Фроим Грач из рассказа «Отец» (хотя он и не сразу выбирает такую линию поведения). Таков же и Нафтула Герчик из «Карла-Янкеля», который по профессии является «оператором», то есть производит обрезание (связь с религией и традицией). Таков Цудечкис в «Любке Казак», который заменяет младенцу мать (связь с семьей), пока она занимается бизнесом, и который похож на раввина Бен Зхарию, а также ссылается на священное писание (связь с религией). Таков мосье Либерман из «Истории моей голубятни».

В рассказах Бабеля часто появляется мотив «проблемного родителя», то есть родителя, который не вполне справляется со своими функциями. Это рассказы «Отец», «Любка Казак», «Карл-Янкель», «Пробуждение», «Закат». В этой ситуации посторонний старик оказывается лучшим защитником / покровителем для ребенка, чем настоящий роди-

стороны, он безумен, слаб (бежит «немогущим и путаным шагом» (Бабель И.Э. Конармия. С. 105)), нем: это коннотирует положение жертвы. Кроме того, по всей видимости, немец успевает привязаться к Грищуку (прислоняется головой к плечу Грищука). Все это роднит немца со Степаном Ивановичем из «Моего первого гонора».

тель. Это происходит в рассказах «Любка Казак», «Пробуждение», «История моей голубятни». В «Истории моей голубятни» старик Кузьма помогает рассказчику, пока родители прячутся от погрома. В «Пробуждении» старик Никитич дает возможность рассказчику осознать свое предназначение, в то время как отец рассказчика его не понимает. В «Любке Казак», как было сказано выше, Цудечкис замещает младенцу мать. Итак, старик, не будучи родителем, берет на себя его функции.

Эта ситуация, в свою очередь, есть частное проявление более общего мотива, который принципиально отличает ряд бабелевских новелл от «Конармии»: сильный старик. В «Конармии» таких практически нет, а в других новеллах Бабея они встречаются очень часто. В цикле «Одесские рассказы», в частности, мы видим любопытный «гибрид» — тип старика, который, с одной стороны, вроде бы является жертвой, но с другой — не слишком от этого страдает. Это Тартаковский из «Как это делалось в Одессе» и Эйхбаум из «Короля». Эти старики крепки физически и богаты, они «сильные мира сего», хозяева Одессы, и даже налеты Бени Крика не в состоянии нанести им лично серьезного урона. В обоих рассказах главными потерпевшими оказываются тщедушные *молодые* люди: Мугинштейн в «Как это делалось в Одессе», муж Бениной сестры Двойры в «Короле».

Мотив сильного старика еще более актуален для рассказов о детстве («История моей голубятни», «Пробуждение», «В подвале», отчасти «Мой первый гонорар» и «Справка»). Это не удивительно: в рассказах о детстве старики обладают силой, как и вообще взрослые. Но особенную важность приобретают старики в рассказе «История моей голубятни». Здесь они занимают центральное место, от них исходит и хорошее, и плохое. Практически все, кто играет роль в развитии сюжета, являясь в этой новелле стариками: это Пятницкий (принял рассказчика в гимназию), Шойл (сделал голубятню), Иван Никодимыч (продал рассказчику голубей), Макаренко (убил голубей) и Кузьма (спас рассказчика). Даже мосье Либерман, который, вроде бы, не играет роли в развитии сюжета, но произносит знаменательный тост в честь рассказчика (и тем самым осмысляет события, вписывает достижения рассказчика в парадигму еврейской истории), — и тот старик. Напротив, немногочисленные действующие лица, не являющиеся стариками, играют меньшую роль в развитии действия (исключение — отец: он формулирует «правила игры», по которым поступление в гимназию — это возможность рассказчику обрести желан-

ную голубятню). Можно сказать, что рассказы о детстве, особенно «История моей голубятни», — это тексты, в которых старики обладают властью, силой, играют важную роль.

На основании этого краткого обзора нескольких рассказов Бабеля, не входящих в цикл «Конармия», сделаем следующий вывод. Старики — важнейшая часть художественного мира Бабеля. Они являются движущей силой сюжета («История моей голубятни»), сильными мира сего («Как это делалось в Одессе», «Отец», «Король»), покровителями и спасителями («Пробуждение», «Мой первый гонорар», «В подвале»), хранителями семьи («Любка Казак», «Отец»), носителями религиозной традиции («Карл-Янкель», «Любка Казак», «История моей голубятни»), а зачастую и жертвами («Закат», «Справедливость в скобках», «История моей голубятни», «Фроим Грач»).

В «Конармии» некоторые из этих черт тоже проявлены, что показывает общность художественного мира новелл Бабеля. Но есть и отличие. Старики в «Конармии» находятся в подчеркнуто жертвенной позиции. На фоне того важного положения, которое занимают старики в других рассказах (старики-отцы, защитники, спасители, учителя), образ старика как жертвы в «Конармии» оказывается особенно знаменательным. Это важный параметр, по которому «Конармия» как цикл противопоставлена другим рассказам Бабеля.

Alexander Tankhilevich Alive and Dead: Old Men in Isaac Babel'

Abstract. The motif of an old man being killed is crucial in "Red Cavalry", being part of the general plot of the destruction of the old way of life, in particular that of the family. This motif may create the impression of a victorious Red Army, despite its actual defeat. In Babel's other short stories old men often possess destructive or protective power. This parameter makes it possible to oppose the "Red Cavalry" cycle and the rest of Babel's short stories.

Keywords: old age, motif, death, "Red Cavalry", "Odessa Tales", "The Story of My Dovecot", short story, Babel'

Об авторе:

ТАНХИЛЕВИЧ Александр Борисович, преподаватель Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы, аспирант филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

А. А. Липинская

«Если бы старость могла...»

Поздняя готика о конфликте поколений

Тема старости в поздней готике осмысливается в свете представлений о времени: отголоски концепции вырождения, идея смены одной культурной формации другой, страх перед «временем, обернувшимся вспять», желание победить время (сюжет о вечной молодости). Также старость ассоциируется с опытом, архаической традицией, поэтому пожилым персонажам мастера готической новеллы часто доверяют роль рассказчика.

Ключевые слова: готическая новелла, рассказчик, концепция времени, троп, метафора

Литературная готика, особенно поздняя, представленная, в первую очередь т. н. ghost stories (готическими новеллами, рассказами о призраках), во многом привязана к определенной концепции времени. В первую очередь это время историческое, на глазах теряющее свою необратимость — прогрессистская парадигма подрывается угрозой возвращения прошлого, рецидивами мифологической цикличности, когда смерть, оказывается, приходит не навсегда, а предок может напомнить о себе потомкам самым буквальным образом. Но важна и категория времени персонального, биографического — в первую очередь, разумеется, в свете представлений о жизни, смерти и персонального прошлого (совесть, воспоминания и т. д.). Рассмотрим, как в этой системе будет выглядеть представление о старости.

На самом поверхностном уровне старость воспринимается в готической новелле как углубленность в прошлое — достаточно вспомнить, что очень часто, начиная с вальтер-скоттовского «Зеркала моей тетушки Маргарет» (*My Aunt Margaret's Mirror*, 1828)¹, рассказчиками выступают люди почтенного возраста, которые сообщают более молодым слушателям о неких загадочных событиях. Здесь, во-первых, возникает временная дистанция между событием и рассказом, соответствующая характерной для жанра проблематизации достоверности, а, во-вторых, появляется

¹ Scott W. *My Aunt Margaret's Mirror // The Keepsake for MDCCCXXIX*. Lnd.: Frederic Mansel Reynolds, 1829. P. 1 – 44

психологическая мотивировка странного и не соответствующего рациональной картине мира: дело было давно, когда иные нравы и суеверия могли наложить свой отпечаток, а пожилая дама вполне могла что-то забыть и перепутать.

Есть интересная юмористическая вариация на эту тему, высвечивающая особенности данного момента яснее, чем серьезные версии — это рассказ М. Р. Джеймса «Вечернее развлечение» (M. R. James, *An Evening's Entertainment*, 1925)¹. Дом сельского сквайра, сам сквайр подгулял и храпит у камина, а его детям старая бабушка рассказывает поучительную историю о том, почему нельзя собирать ежевику в одном конкретно взятом месте. Это очевидная пародия на детскую нравоучительную литературу, но и образы старости и детства здесь интересны. Более того, они отчетливо доминируют — взрослый мужчина спит, мир страшных историй остается бабушке и двум ребятишкам. Характерно, что дистанция во времени как бы удваивается — загадочные события, о которых идет речь, случились настолько давно, что бабушка в детстве узнала о них от своей матери, да еще старики говорили ей же тогда же, и все это было задолго до ее рождения. То есть зловещая история про двух местных обитателей обретает статус легенды, у нее не осталось живых свидетелей, и подлинность под большим вопросом — это одновременно рассказ, который бабушка обещала внукам, и предостережение от сбора ежевики вдоль тропинки. Старая женщина, видимо, не слишком образованная, становится очевидным выбором на роль рассказчика, а маленькие дети — столь же идеальные слушатели: в традиции ghost story дети особенно остро чувствуют присутствие призраков, а здесь они становятся внимательными слушателями и страшной байки, и наставления.

Но здесь, повторимся, образ старости выстраивается ради определенной повествовательной конструкции, пожилая дама становится идеальным нарратором. Далее рассмотрим тексты, где оппозиция старости и молодости становится сюжетообразующей.

Новелла того же автора «Потерянные сердца» (*Lost Hearts*, 1893)² построена вокруг древнейшего сюжета по-

¹ James M. R. *Ghost Stories*. – London: Penguin Books, 1994. – P. 328-337.

² Ibid. P. 21-29.

исков вечной юности (поиск бессмертия и всемогущества — сюжет родственный, но не тождественный). Мистер Эбни, пожилой владелиц поместья, использует кровь и сердца подростков, чтобы вернуть себе молодость, и его последней жертвой едва не становится дальний родственник — двенадцатилетний сирота Стивен. Жертвы уже были — цыганская девочка и мальчик-итальянец, тоже сироты, к тому же, обездоленные. На одном полюсе оказывается старость, могущество и книжное познание, на другом — детство, незащищенность (в том числе в силу сиротства и/или инационального происхождения), невинность. Стивен выживает — вероятно, именно потому, что ставит под сомнение мудрость и доброту своего родича и покровителя: чуть ли не в первый день он спрашивает домоправительницу, хороший ли человек мистер Эбни. Много позже, уже взрослым, он изучает материалы дела о гибели опекуна, где, в лучших традициях жанра, дается рациональное объяснение, и ставит гипотезу следователей под сомнение. Так получает очень своеобразное воплощение еще одна старая тема — детской невинности, незнания: Стивен именно что умен и наблюдателен, а мудрость мистера Эбни — ложная: он читал множество старых книг, но это не сделало его ни лучше, ни счастливее. Понятно, что автор не стремится к морализаторству, он просто рассказывает занятную историю, но рассказывает ее хорошо именно потому, что задействует различные старые тропы, но не механически, а изобретательно их видоизменяя. Например, в фольклоре дети, старики и животные традиционно чувствительны к присутствию темных сил, но в «Потерянных сердцах» эта чуткость присуща именно Стивену и мотивирована вполне рационально — его наблюдательностью и детским любопытством, побуждающим задавать «неудобные» вопросы.

Небольшое замечание в сторону касательно старости и смерти. Джеймс прекрасно знал наследие Шеридана Ле Фаню, в том числе и его новеллу «Странное событие из жизни художника Схалкена» (*Schalken the Painter*, 1839)¹, в которой соперником молодого художника в любви к прекрасной девушке становится некто не только богатый и весьма пожилой, но еще и не вполне живой. Это тоже комбинация классических тропов — о сватовстве богатого старика и о женихе-мертвце; старость и смерть посягают на

¹ *Le Fanu J. S. Ghost Stories and Tales of Mystery*. Dublin: James McGlashan, 1851. - P. 107-136.

молодую жизнь, что воспринимается как нечто страшное и противоестественное.

Вообще говоря, этот комплекс мотивов в разных сочетаниях встречается достаточно часто. Еще один очень характерный пример — новелла М. Э. Брэддон «Добрая леди Дюкейн» (*Good Lady Ducasne*, 1896)¹. Юная барышня в стесненных обстоятельствах нанимается компаньонкой к пожилой даме. Автор постоянно подчеркивает, насколько свежа, молода, полна силы девушка — и опытный читатель готических новелл легко может догадаться, что в самом этом факте таится подвох, залог грядущей опасности. Работодательница, напротив, очень стара, сморщена, закутана в меха, как будто практически бестелесна. Пальцы ее похожи на когти, а глаза «неестественно блестят»² — и, конечно, в первую очередь она интересуется, здорова ли компаньонка, хорошо ли она ест и спит и крепка ли физически. И, конечно, выясняется, что у юной мисс Роллстон были предшественницы, которые покинули свой пост... по причине внезапных проблем со здоровьем. Это классический сказочный троп: при выполнении «трудной задачи» гибнут или терпят поражение все, кроме, собственно, героя истории (в «Потерянных сердцах» та же картина, и тоже соблюдается принцип троичности: у мисс Роллстон и Стивена было по двое предшественников).

Мисс Роллстон чахнет на глазах, и, конечно, разгадка этой тайны ведет к леди Дюкейн: «добрая» дама пользуется девичьей кровью в целях омоложения. Помогает ей итальянский врач — а выручает жертву другой медик, причем злодей стар и почти бесплотен (лицо его напоминает пергаментную маску, тело закутано, как и у леди Дюкейн) а спаситель молод и влюблен. Брэддон рассказывает историю, в общем, лишённую сверхъестественных элементов, даже манипуляции с кровью — это просто «экспериментальная хирургия»³, а старая дама, поняв, к чему все идет, раскаивается и клянётся впредь прибегать только к помощи специалистов, пользующихся современными научными методами («наподобие Пастера или Вирхова»⁴). Казалось бы, это даже не готика, а бытовая, с комическими элемен-

¹ *The Dreaming Sex. Early Tales of Scientific Imagination by Women* / Ed. by M. Ashley. London, Chicago: Peter Owen, 2010. P. 82-111.

² *Ibid.* P. 88.

³ *Ibid.* P. 107.

⁴ *Ibid.* P. 108.

тами, перелицовка традиционного сюжета, но есть в самом тексте отдельные моменты, напоминающие именно о готической традиции — действие происходит в Италии (как в старинных «романах тайны и ужаса»), а лицо доктора Парравичини выглядит так, будто он пережил собственную смерть и уже давно должен бы покоиться в гробу. Эти выражения, конечно, используются метафорически, но напоминают о связи старости и смерти, о традиционном для литературной готики страхе перед прошлым, которое «из гроба» дотянется до настоящего и обретет власть над ним.

В свете вышесказанного можно предположить, что Джеймс, со свойственной его историям рефлексивностью, сознательно создавал версию распространенного сюжета, кстати, перекликающегося с еще одним, куда более обширным, пластом сюжетов — о вампирах. Собственно, ни леди Дюкейн, ни мистер Эбни вампирами не являются, но в рассказах о них речь идет о крови и жизненной силе молодых жертв, привлекающей злодеев.

Новелла Э. Ф. Бенсона «В четверг вечером» (*Thursday Evenings*, 1920)¹ — это изобретательная, немного ироничная метафора культурного конфликта поколений. Здесь снова наблюдаем вторжение старости и смерти, стремящихся подчинить себе настоящее, но уже не в физическом смысле.

Старая миссис Уоллес собирала по четвергам некое подобие салона. Когда она умерла, это «ознаменовало разрыв важной связующей нити с художественной жизнью середины Викторианской эпохи»². Покойная категорически не переносила новые веяния в искусстве («новые» — это начинала как раз с середины девятнадцатого столетия; умерла она в 1920 году), почти по Нордау, который объявил дегенеративными художественные течения именно этого периода³. Поскольку для слушателей, явно более молодых, чем миссис Уоллес, осуждаемые ею явления уже были в прошлом, а тем более — любимые ею старинные песни и стихи, Бенсон употребляет глагол to haunt⁴, обычно касающийся призраков, а в данном случае означающий, ско-

¹ *Benson E. F. More Spook Stories*. London: Hutchinson & Co. Ltd., 1934. P. 251-168.

² *Ibid.* P. 251.

³ *Nordau M. Degeneration*. - N. Y.: D. Appleton and Company, 1895. P. 67 etc.

⁴ *Benson E. F. More Spook Stories*. P. 255.

рее, присутствие чего-либо в культурной памяти, восприятие прошлого, связь с которым осуществляла престарелая любительница искусства. Готическая топика в начале новеллы используется просто как метафора памяти и прошлого.

Но вот миссис Уоллес умерла, и дом купила супружеская пара: композитор-авангардист и художница-кубист. И готика резко перестала быть только метафорой — призрак почтенной любительницы искусства решил выразить свое недовольство сменой культурного климата. Конечно, необычный призрак действовал полностью в соответствии со своими задачами и пристрастиями — он пел и играл старые мелодии, так что это вылилось в настоящий музыкальный поединок прежних и новых владельцев дома, прошлого и настоящего, хотя молодая пара упорно не желала признавать наличие в доме призрака (это ведь тоже «старомодно»), пока рассказчик, их приятель и сосед, не увидел призрачную особу в кринолине и не объяснил, что именно происходит. Компромисс оказался наилучшим решением проблемы: призрачной даме отдали четверги для традиционных приемов, а она в благодарность перестала досажать новым жильцам.

Это комическая новелла, весьма характерная для творчества Бенсона — мастера поздней (очень поздней!) готики с обилием авторефлексивных и пародийно-иронических моментов. В основе ее — даже не столкновение обычных людей со сверхъестественным, как полагается новеллам в жанре *ghost story*, а конфликт разных поколений и разных культурных формаций, а сам призрак достаточно безобиден, не вызывает настоящего страха и, вероятно, выражает вполне прозаическую идею эволюции художественной жизни и устойчивости неких вкусов и идей (старая леди — хранитель культурной памяти, причем настолько верный и упорный, что даже смерть не может ей помешать).

Впрочем, у Бенсона есть и не настолько добрые и безобидные рассказы о конфликте поколений. Его же «Инвалидная коляска» (*The Bath-Chair*, 1924)¹ построена на идее неотвратимости возмездия (еще один старинный готический троп) и извечном страхе перед беспомощностью, вызванной либо естественными причинами (старость), либо сверхъестественными (колдовство).

¹ *Benson E. F. More Spook Stories*. P. 157-178.

Эдмунд Фарадей, пятидесяти лет от роду, сверх меры гордился своим здоровьем и хорошей физической формой и презирал тех, кому не настолько посчастливилось (очевидный зародыш конфликта: гордыня персонажа, которая наверняка приведет к беде). Он мало заботился о старике отце, и, когда тот умер, сестра Эдмунда, Элис, владевшая оккультными знаниями, сохранила возможность общаться с покойным и решила отомстить. В итоге Эдмунд лишился столь дорогого ему физического здоровья и занял место в инвалидном кресле умершего отца.

Сюжет об отмщении в высшей степени характерен для литературной готики, и часто он построен на принципе талиона (симметричное возмездие, «око за око»). В данном случае Эдмунда ждет участь, на которую он обрек другого, и все то, что он считал презренным и недостойным себя. Старость понимается не как связь с прошлым, а в первую очередь как бессилие и, опять-таки, как состояние, пограничное со смертью — как и болезнь: в финале новеллы есть весьма прозрачный намек на смерть персонажа.

Новелла Артура Мейчена «Умный мальчик» (*The Bright Boy*, 1936)¹ относится к другой ветви готической новеллистики, но и она целиком построена на теме старости, старения. Стареет городок, откуда родом Джозеф Ласт, клонится к упадку его род, годы берут свое над красивой женщиной, вышедшей за пожилого мужчину — это к ее сыну героя пригласили в качестве домашнего учителя. И мальчик этот, на вид лет семи, на самом деле тоже вовсе не юное создание. Он умен не по годам, говорит и шутит по-взрослому. В принципе, это можно было бы объяснить специфическими обстоятельствами: Генри много путешествовал с родителями, у него не было друзей-сверстников, но если бы все было так просто... На самом деле это не семья, а троица преступников, причем якобы мальчику на самом деле около шестидесяти — он просто выглядит по-детски. Возможно, это даже не совсем человек, о настоящей матери его вообще ничего не известно, что в свете поэтики Мейчена может пониматься как происхождение от темных сил хотя бы наполовину.

Загадочное существо старательно и довольно убедительно прикидывается ребенком, но при этом занимается откровенно криминальной деятельностью, очень, очень не-

¹ *Machen A. Delphi complete works. Delphi digital, 2013. P. 1812-1847.*

детской — например, жестоко насилует девочку-подростка из местных: повествовательная манера Мейчена хорошо известна¹, он верен себе и не произносит слово «изнасилование» (только твердит о несказанном злодеянии) и не говорит, кто конкретно это сделал, но из текста все более или менее ясно. Дама, которую считали матерью Генри, состояла с ним в отношениях, и писатель не жалеет слов, чтобы сказать, насколько это шокировало присутствовавших на заседании суда. Неприемлемость обоих моментов (сексуальное насилие и псевдоинцест) в глазах Мейчена явно усилена специфическим обликом героя, тем, как размыты здесь границы между старостью и молодостью, детством и зрелостью, неведением и опытом (якобы отец Генри рассказывает, что до известного возраста берег его от всякого рода познаний — и это ложь, прикрывающая более чем «взрослый» опыт странного создания). Душа порочного старика в детском теле — жутковатый образ разложения образами старения и распада; родился этот персонаж от престарелого отца, что специально подчеркнуто в тексте, и Арабелла Мэннинг («мать») в его обществе старела явно быстрее нормального и стремительно утрачивала красоту — сначала просто неважно выглядела, потом стала «жалкой толстухой»².

Тема старения и распада личности тесно связана с темой старения и распада культуры: к концу истории некоторых друзей Ласта нет в живых, да и сам мир уже не тот — «старый мир был сокрушен»³. Это достаточно старая и известная тема поздней готики, видимо, откликающаяся на концепцию вырождения (Макс Нордау), применяющуюся как к отдельному человеку, так и к различным явлениям культуры. Сам рассказ очень поздний, но, надо полагать, для Мейчена эта концепция оставалась актуальной. Он пишет о событиях рубежа XVIII-XIX веков, однако с очевидностью проецирует ощущения Ласта на век нынешний.

Тема старости (и тесно связанная с ней оппозиция старости и молодости) в поздней готике осмысливается в свете представлений о времени: отголоски концепции вырождения (видимо, на фоне исторических катастроф), идея сме-

¹ *Penzoldt P. The Supernatural in Fiction. N. Y.: Humanities Press, 1965. P. 153, 157-158.*

² *Machen A. Delphi complete works. P. 1846.*

³ *Ibid. P. 1846.*

ны одной культурной формации другой, страх перед «временем, обернувшимся вспять», желание победить время (сюжет о вечной молодости). Также старость очевидно ассоциируется с опытом, с архаической традицией, и именно поэтому пожилым персонажам мастера готической новеллы столь часто доверяют роль рассказчика.

Anastasia A. Lipinskaya
‘If Only Old Age Could...’ Late Gothic Fiction on the Conflict of Generations

The old age in ghost stories is understood through the prism of the ideas of time: the concept of degeneration, the idea of one type of culture followed by the other, the fear caused by ‘time that can turn back’, the wish to conquer time (the myth of eternal youth). Old age is also associated with experience and archaic tradition, that is why narrators in classic ghost stories are so often elderly.

Keywords: ghost story, narrator, idea of time, trope, metaphor

Об авторе:

ЛИПИНСКАЯ Анастасия Андреевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Санкт-Петербургского государственного лесотехнического университета

**«Страшный старик»:
«Третий возраст» в лавкрафтианском хорроре**

В статье рассматривается эволюция представлений о старости в литературе ужасов — в поджанре, который связан с именем Г. Ф. Лавкрафта. У самого классика возникает зазор между благородной и зловещей старостью, между биографией и творчеством. И это противоречие пытались по-своему исправить последователи Лавкрафта. Брайан Ламли противопоставляет ужасным Великим Древним благосклонных Старших Богов, а в романе Питера Кэннона старость становится ироничной формой самозащиты.

Ключевые слова: возраст, Лавкрафт, хоррор, Великие Древние, Старцы.

Для Г. Ф. Лавкрафта старость была частью изначально избранного имиджа, позы, которую создавал и культивировал сам писатель, добившийся лишь посмертной популярности. Старость была способом самоутверждения и защитной маской: Лавкрафт подписывал многие письма «Дедуля», обращался к тетушке «дочь моя», а Фрэнка Белнапа Лонга (который был на десять лет младше) именовал «мой внук»¹. Разумеется, биографы давно проанализировали все эти детали и пришли к разным выводам. Скептически настроенный Лайон Спрэг Де Камп предполагал, что это была прежде всего форма самозащиты, и никто не ожидал от «старого джентльмена» деловой, творческой и сексуальной активности, которую должен был проявлять сравнительно молодой писатель². С. Т. Джоши, относящийся к Лавкрафту апологетически, описал это иначе: «Его “поза” джентльмена XVIII столетия, во-первых, отображала его культурный консерватизм, а, во-вторых, позднее явно принималась из лукавого юмора. (Часто не слишком верят, что Лавкрафт был шутником — эксцентричным или сардоничным в зависимости от обстоятельств)»³. Сам писатель высказы-

¹ Де Камп А. С. Лавкрафт: биография. СПб.: Амфора, 2008. С. 15.

² Там же. С. 333 и далее.

³ Джоши С. Т. Лавкрафт: Жизнь // [Электронный ресурс:] http://samlib.ru/f/fazilowa_m_w/joshi23.shtml (дата обращения - 30.03.2020)

вался о предпочтении «старости» достаточно определено: «Книги и старые колониальные дома надежнее всего, они хорошо хранят свои мрачные и непостижимые тайны. Не доверяй ничему, кроме прошлого и старины».

Однако, обратившись к текстам классика литературы ужасов, мы обнаруживаем совершенно иную картину. Старость предстает не столько опорой, сколько источником ужаса. Один из ярчайших примеров — первый рассказ Лавкрафта, где эта тема вынесена в название, «Страшный старик» (1920). Это очень короткий и традиционный рассказ о том, как три вора (относящиеся, естественно, к «низшим» народностям и проникающие в старый колониальный Кингспорт) отправляются грабить старого моряка, наделенного необычными способностями. Конец их был ужасен.

В качестве образца Лавкрафт использовал (о чем неоднократно писали¹) блестящие рассказы лорда Дансени «Как Нут практиковался на гнолах» и прежде всего «Весьма правдоподобное приключение трех любителей ужасной словесности» (оба рассказа входили в классический сборник «Книга Чудес», 1912)². Однако ни в одном из претекстов тема старости не заявлена, а у Лавкрафта она становится ключевой: «Среди узловатых деревьев перед фасадом своего ветхого жилища он разместил довольно необычную композицию из огромных камней, так причудливо расставленных и раскрашенных, что на ум невольно приходят идолы из какого-нибудь древнего восточного храма. Эта своеобразная выставка отпугнула от дома не одного сорванца из числа тех, кто любит подразнить старика на предмет его длинных седых волос и бороды или запустить в его подслеповатое окно парой подвернувшихся под руку предметов. Впрочем, есть там и такое, что способно отвратить и великовозрастных граждан Кингспорта, которые также подкрадываются к дому, чтобы бросить взгляд внутрь через пыльные стекла. <...> Те, кто хоть однажды заставал высокого и тощего Старика за подобной беседой, вряд ли захотят повидать его еще раз»³. Исключительно адекватную версию этой несложной истории предложили мультипликаторы.

¹ И Спрэг Де Камп, и С. Т. Джоши, и многие другие исследователи лавкрафтианы.

² Дансени. Книга Чудес. М.: Вече, 2015.

³ Лавкрафт Г. Ф. Зов Ктулху. М.: Иностранка, 2014. С. 178.

А мы обратимся к другим рассказам Лавкрафта. В рассказе «Картинка в старой книге» герой ищет убежища от бури на старой ветхой ферме. Внутри он обнаруживает старца, описание внешности которого производит впечатление: «Ростом он был где-то под метр восемьдесят и, несмотря на свой возраст и явную нищету, казался крепким и энергичным. Его лицо, почти полностью сокрытое длинной бородой, которая росла чуть ли не от самых глаз, казалось неестественно румяным... Если бы не его чудовищная неряшливость, старик, пожалуй, мог бы показаться весьма внушительной и даже важной персоной. Неудивительно, что именно эта неряшливость, несмотря на выражение лица и фигуру, делала его внешность особенно отталкивающей. Невозможно было определить, что представляла собой его одежда, поскольку мне она показалась сплошной массой каких-то лохмотьев, колыхавшихся над парой высоких, тяжелых сапог. Что же до его нечистоплотности, то она вообще не поддавалась никакому описанию...»¹ Естественно, сей почтенный старец оказывается людоедом и только удар молнии, разрушивший дом, спасает героя от «объятий старости».

В дальнейшем фигуры страшных стариков повторяются в текстах Лавкрафта неоднократно — и старый ученый Роберт Сайдем, устраивающий сатанинские оргии в подземельях Нью-Йорка, превращается в «полуразложившийся труп старика, оживленный дьявольскими чарами только что завершившегося ритуала» («Кошмар в Ред Хуке»). За ним «гналась обнаженная фосфоресцирующая тварь, сошедшая с резного пьедестала, а у нее за спиной неслись, пыхтя от усердия, смуглые люди с лодки и вся остальная омерзительная компания»².

В 1926 году Лавкрафт пишет «Зов Ктулху» — произведение, в котором окончательно формируется так называемый «миф Ктулху». Именно в этом тексте разрабатывается концепция Великих Древних — могущественных существ, которые некогда правили Землей. Древние, разгромленные некими силами, борются за возвращение владычества. И столкновение смертных с Великими древними, нарушение их изоляции ведет к ужасным последствиям. Старость неизменно ассоциируется со «странными пережитками запретных веков». Дед героя рассказа, 92-летний профессор,

¹ Лавкрафт Г. Ф. Обитающий во мраке. М.: Астрель, 2012. С. 396.

² Лавкрафт Г. Ф. Затаившийся страх. М., 1992. С. 134.

пребывавший в добром здравии, умирает внезапно на улице Провиденса, столкнувшись с «негром, похожим на моряка». После его смерти герою открывается ужас, связанный с чудовищными культами и пробуждением кошмарного Ктулху на неизвестном острове, поднявшемся из океана. «Великие Древние... не состоят всецело из плоти и крови... Они могут нырять через небеса из мира в мир, когда же положение звезд иное, Они не могут жить. Но хотя Они больше и не живут, Они не могут по-настоящему умереть. Все Они лежат в каменных домах в своем огромном городе Р'льех, оберегаемые заклинаниями могущественного Ктулху для славного воскрешения, когда звезды и Земля вновь будут готовы для Них»¹.

Эту концепцию неумирающей древности Лавкрафт разрабатывал до конца жизни, иногда сдвигая акценты. В некоторых из его поздних рассказов Древние представляли пришельцами из космоса, которые столкнулись с другими внеземными существами и потерпели поражение. Концепция оказалась исключительно мобильной и легко адаптировалась к разным жанрам. Следует отметить, что для двух произведений крупной формы, которые Лавкрафт так и не подготовил к печати при жизни, эта концепция значительно менее важна. И в «Странной истории Чарльза Декстера Варда», и в «Поисках неведомого Кадата» речь идет о мирах и существах, для которых время течет иначе, и категория старости/ древности не играет существенной роли. В мире грез, где находится Кадат, старость кажется вообще недостижимой, а нечеловеческие способности, которые обретает чернокнижник в «Странной истории...», не позволяют говорить о возрасте.

И этот зазор между «биографической» благородной старостью, и «литературной» старостью чудовищной попытались заполнить создатели лавкрафтианских хорроров в дальнейшем.

Наиболее известна версия, предложенная Августом Дерлетом, самым известным популяризатором наследия Лавкрафта, руководителем культового издательства «Аркхэм хауз» (Arkham House). Дерлет, основываясь на разрозненных заметках Лавкрафта, написал «в посмертном соавторстве» с ним два сборника рассказов и роман «Тварь у порога» (чтобы оценить масштаб соавторства, скажем, что в романе из 50000 слов Лавкрафту принадлежат два фраг-

¹ Цит. по: *Де Камп* Л. С. Лавкрафт. С. 344.

мента общим объемом 1200 слов). В тех текстах, где использованы более значительные по объему тексты Лавкрафта, «старость» чаще всего ассоциируется с бессмертием или «возвращением к предкам». В одноименном рассказе вышедший на пенсию пожилой доктор превращается в «жалкую карикатуру на человека с недоразвитым лицом и фигурой, испускавшую невыносимо резкий мускусный запах». Причина такова: «Согласно какому-то неведомому, первобытному закону природы, Амброз, возвращаясь памятью в ту эпоху, когда жили предки человека, еще не ставшие людьми, попал в капкан соответствующего периода эволюции, и тело его деградировало до того уровня, на котором оно находилось у предков людей»¹. А в «Единственном наследнике» старик оказывается очередным бессмертным колдуном.

Но в рассказах и романе, напрямую связанных с «мифом Ктулху», а позднее и в двух уже сольных авторских сборниках, Дерлет вносит в мифологию Лавкрафта существенные изменения. Великим Древним (Great Old Ones) в его книгах противостоят Старшие Боги (Old Gods), добрые божества, иногда помогающие людям в их борьбе. Единственное упоминание о благосклонных божествах в мифологии Лавкрафта — дансенианский рассказ «Загадочный дом на туманном утесе», в котором человек из обычного мира попадает в мир оживших мифов. Роберт М. Прайс полагает, что основные идеи системы Дерлета заложены в рассказах Лавкрафта «Хребты Безумия», «Курган» и «Вне времени», где показан конфликт между межзвездными расами Старцев/Старших Богов и Богов Седой старины/Великих Древних, одним из которых был Ктулху².

Попытка разделить «старость» и «древность» приводит к противопоставлению могущественной и почти бездеятельной старости и «опасной» древности: «...я увидел не звезды, а солнца, те солнца, которые в свои последние мгновения видел Стивен Бейтс, огромные шары света, массой двигавшиеся к отверстию; и не только это, но и то, как лопнул ближайший ко мне шар, и из него потекла протоплазма,

¹ Лавкрафт Г. Ф. Лампа Аль-Хазреда. М.: МП «Техномарк», 1992. С. 512–513.

² В издательстве «Chaosium» вышло несколько монографий и сборников под редакцией Прайса, посвященных различным божествам из пантеона Лавкрафта. См., напр.: The Azathoth Cycle: Tales of the Blind Idiot God. Oakland, California: Chaosium, 1995.

черная плоть, соединявшаяся воедино, формируя то отвратительное ужасное существо из космоса, исчадие тьмы доисторических времен, аморфное чудище со щупальцами, таившееся у порога, чье обличье состояло из мешанины шаров; несущего погибель Йог-Сотота, пенящегося, как первобытная слизь в молекулярном хаосе, вечно за пределами бездонных глубин времени и пространства»¹.

Во многочисленных романах и рассказах Брайана Ламли, в последнее время активно переводящихся на русский, противопоставление «древности» и «старости» углубляется и дополняется. Старые мудрецы, хранители знаний вступают в битву с Великими Древними и зачастую одерживают победу. В результате истории Ламли выходят за рамки мистического хоррора и подчас напоминают эффектные боевики: тайному научному знанию старости противостоит мистическая сила древности и поединки между ними занимают немало места в объемных романах Ламли. Достаточно привести в пример серию о Титусе Кроу, которая открывается следующей декларацией: «...я немолод, мне шестьдесят три, так что я намного старше Вас, но в свои профессиональные качества я верю целиком и полностью, и, прочитав в Вашем сообщении кое о чем, что я способен (весьма особым образом) объяснить, я также уверен, что Вы были *совершенно правы* в том, как описали свои наблюдения за комплексом заброшенных разработок рудника Хардена. То, почему я в этом так уверен, должно, увы, остаться моей тайной...»² Последовательная рационализация оккультных элементов в текстах Ламли приводит к тому, что связь с «мифом Ктулху» становится весьма условной; это не раз отмечали читатели и критики. И старым ученым достаточно сбросить на Великих Древних большую бомбу — и проблемы будут решены (вернее, вытолкнуты вместе с Древними в иное измерение пространства/времени).

Впрочем, лавкрафтианский хоррор второй половины XX в. предлагает нам и более изящные трактовки «старости».

Например, в романе Бэзила Коппера «Великий Белый Космос» экспедиция к центру Земли оборачивается столкновением с древним ужасом. Ученый, организующий это

¹ Лавкрафт Г. Ф., Дерлет А. Таящийся у порога // Крылатая смерть. М.; Н. Новгород: Деком; ИНА-Пресс, 1993. С. 338.

² Ламли Б. Роющие землю // Ламли Б. Титус Кроу. М.: Э, 2015. С. 5.

предприятие, «был огромным человеком, больше шести футов и трёх дюймов ростом... Его волосы побелели, но несмотря на это, я не мог дать ему больше сорока пяти, к тому же он демонстрировал немалую энергичность и целеустремленность в движениях»¹. Всячески подчеркивается неизвестный, но значительный возраст руководителя экспедиции, которому противопоставляется «молодость» участников. Но после столкновения с чешуйчатými и слизнеподобными существа рассказчик претерпевает трансформацию: «...мои щеки запали, как у старика, а волосы побелели...» Ключ к тайне Древних, открывающей путь в «священную сферу космоса», оказывается слишком тяжелым. А с лица старого профессора спадает восковая маска, скрывавшая «неведомых древних тварей»².

Но в антитезу «старых» и «Древних» Коппер вносит важное дополнение; старость указывает на подступающую опасность Древности. Начальника экспедиции зовут Кларк Эштон Скарсдейл, что должно напомнить читателю о классике «странной литературы» Кларке Эштоне Смите, в текстах которого описания чудовищных тварей чаще всего связаны с невообразимо древними временами. Хотя Смит писал и фантастику, и фантастический элемент в романе Коппера также соседствует с мистическим.

Этот игровой элемент преобладает в романе Питера Кэннона «Pulptime». Сюжет этой книги восходит к фразе критика Эдмунда Уилсона «Что до лавкрафтовского культа, боюсь, он еще более инфантилен, чем Армия Бейкер-Стрит и культ Шерлока Холмса»³. В романе «старый джентльмен» Лавкрафт в сопровождении юного друга Фрэнка Белнапа Лонга погружается в тайную жизнь Нью-Йорка и единственным помощником и путеводителем становится еще более пожилой джентльмен, «мистер Алтамонт из Чикаго», который оказывается никем иным, как Шерлоком Холмсом. «Хотя он двигался несколько неуверенно, но был очень крепок и здоров»⁴. Старый Холмс, которому в романе Кэннона исполнился 71 год, справляется с трудностями, проникает в подземелье и одолевает древние темные силы. Старость становится иронично истолкованной формой са-

¹ *Kopper B.* Великий Белый Космос. Б.м.: Литера-Т, 2017. С. 11.

² Там же. С. 208.

³ *Wilson E.* Classics and Commercials. New York: Farrar, Strauss & Co, 1950. P. 147.

⁴ *Cannon P.* Pulptime. New York: Weirdbook press, 1984. P. 19.

мозащиты. Как говорит Холмс, «когда огонь моего юношеского задора выгорел, я стал вести исключительно высоко-моральную жизнь»¹; высокая мораль не мешает ему совершать не самые благовидные поступки, но возраст помогает их скрыть. Роман Кэннона ироничен — он повествует о победе старости над древностью; подобные романы в лавкрафтиане 1980–1990-х годов довольно многочисленны (можно вспомнить «Книгу Лавкрафта» Ричарда Лупоффа), но они чаще всего не относятся к хоррору, представляя собой постмодернистские пастиши и вариации на темы биографии классика.

И конечно, все эти метафоры приводят нас к еще одной металитературной конструкции, связанной со строгим истолкованием рамок жанра. И здесь мы можем вернуться к Лавкрафту и закончить разговор о старости героя и старости жанра так: «Проверка на сверхъестественность очень проста — пробуждается или не пробуждается в читателе очевидный ужас из-за контакта с неизвестными мирами и силами или особое настороженное внимание, скажем, к хлопанью черных крыльев или к царапанью невиданных существ и сущностей на дальней границе известной вселенной. Конечно же, чем сложнее и оправданнее атмосфера, передаваемая повествованием, тем значительнее произведение того искусства, о котором мы говорим. Совершенно очевидно, что форма, столь тесно связанная с первичным чувством, то есть литература ужаса, стара, как человеческая мысль или речь»². И «старость формы» определяет и отношение к старости героя, и старость сюжетной схемы. Но метафоры мы оставим любителям метафор, а сами вернемся к «самому древнему чувству, известному людям»³ — с иронией, восторгом или удивлением.

A. Y. Sorochan

The Terrible Old Man: Third age in Lovecraftian Horror

This article examines the evolution of ideas about old age in horror literature — in a subgenre that associated with the name of H. P. Lovecraft. The classic himself has a gap between noble and sinister old age, between biography and creativity. And this contradiction was tried to correct in their own way the fol-

¹ Ibid. P. 29.

² Лавкрафт Г. Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // Лавкрафт Г. Ф. Зверь в подземелье. М.: Гудьял-пресс, 2000. С. 373.

³ Там же. С. 370.

lowers of Lovecraft. Brian Lumley contrasts the terrible Great Old Ones with the benevolent Old Gods, and in Peter Cannon's novel, old age becomes an ironic form of self-defense.

Keywords: age, H. P. Lovecraft, horror, the Great Old Ones, the Old Gods

Об авторе:

СОРОЧАН Александр Юрьевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

С.Ф. Меркушов

«Зона» как воплощение / развоплощение ветхого мироздания (повесть «Пикник на обочине», сценарий «Сталкер» А. и Б. Стругацких, фильм «Сталкер» А. Тарковского)

Сопоставление трех указанных в названии доклада произведений позволяет озвучить гипотезы об их «внутренней» многоуровневости в репрезентации темы и проблемы старости. «Зона», изобретенная братьями Стругацкими, представляется универсальным «архетипическим» образом современного мира, имеющим зримые признаки глубокой старости, старения вплоть до умирания.

Ключевые слова: «Зона», А. и Б. Стругацкие, А. Тарковский, Сталкер, старость.

Потенциал комплексного рассмотрения вынесенных в титул статьи произведений очевиден, и это зафиксировано в работах ряда исследователей¹. Между тем уже по названиям публикаций видно, что в поле зрения ученых попадают повесть и фильм, — сценарий А. и Б. Стругацких в нем не фигурирует и как материал изучения либо совсем не учитывается, либо лишь упоминается. На наш взгляд, сопоставление в синтетическом аспекте именно трех указанных в заглавии текстов позволяет озвучить гипотезы не только об их «внутренней» многоуровневости в репрезентации темы и проблемы *старости* с отмеченных позиций, но и о такой аналитике ракурсов их взаимосвязанных художественных пространств, когда граница между литературными, кинематографическими и пр. текстами и их интерпретацией исчезает.

¹ Заломкина Г.В. Сталкер на обочине: концепт чужого и готический quest у братьев Стругацких и Андрея Тарковского // Вестник Самарского государственного университета. 2009. № 3 (69). С. 108—114; Пустовалов А.В. Трансформация образа «Зоны» («Пикник на обочине» — «Сталкер» — «Я тоже хочу») // Книга в современном мире. Материалы международной научной конференции. Министерство образования и науки Российской Федерации, Воронежский государственный университет. 2013. С. 192—198; Игумнова М.О. Концепт Зона в фильмическом комплексе А.А. Тарковского «Сталкер» // Молодая филология — 2017 (по материалам исследований молодых ученых) межвузовский сборник научных трудов: в 2-х частях. 2017. С. 45—52, и др.

Следует заметить, что впервые понятие «Зона» у Стругацких появляется рано — в рассказе конца 1950-х гг. «Забытый эксперимент». В нем еще очень сильно ощущается специфика ранних Стругацких с их утопической верой в светлое коммунистическое будущее и научный прогресс. Ни о каком предапокалипсисе, а тем более постапокалипсисе речи, конечно, нет, наоборот, развивается линия исторического оптимизма, свойственная социалистическому реализму и сопряженная с тогдашними убеждениями писателей. Однако уже намечаются проблемные места, связанные с социально-этическими решениями, которые впоследствии станут непременной чертой творчества выдающихся советских фантастов. Для нас важно, что в «Забытом эксперименте» можно обнаружить характерный для более поздних вещей Стругацких, в частности для «Пикника на обочине», художественный прием, выражающийся в реализации сюжетной дихотомии развоплощенной фантастической реальности, когда художественное пространство представляется раздвоенным. В рассказе повествуется о некоем «взрыве», разделившем мир на две части — затронутую им и остальную. Для идентификации первой, собственно, и используется термин «зона»: «Во время взрыва и после, когда уровень радиации был высок, животные в зоне пострадали ужасно. <...> Сразу после взрыва зону огородили, и они не успели разбежаться. Первое поколение сейчас уже вымерло, все последующие изуродованы. <...> К сожалению, нам запрещают уходить на ту сторону глубже чем на пять километров... Один наш сотрудник все же рискнул. Принес фотографии, образцы и прихворнул немного»¹. Как видим, фабула сходна с «Пикником»: доступ в «зону» также закрыт, хоть она и возникла здесь не вследствие обнаружения образований инопланетного происхождения.

«Зона» фильма «Сталкер», согласно классическим трактовкам критиков и тех, кто работал с А. Тарковским, в целом оценивалась всегда в той или иной мере положительно. Можно указать на некоторые соображения художника фильма Р. Сафиуллина, кинокритика А. Медведева, асси-

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Т. 1. 1955—1959. Страна багровых туч; Путь на Амальтею; Извне; Рассказы. — Москва: Издательство АСТ, 2018. С. 437.

стенга А. Тарковского Е. Цымбала, высказываемые ими в радио— и телепередачах¹.

Всем этим мнениям свойственна позитивная трактовка основного посыла фильма, выражаемая в его общей символической, связанной с «Зоной» и в совокупности воспринимаемой как «трансцендентальный путь к Богу». У самих авторов («создателей» «Зоны» — писателей — и «визуализатора» — режиссера) и у некоторых исследователей находим вполне конкретные высказывания, несущие противоположный общепринятым «светлым» объяснениям и интерпретациям смысл (так же обозначим эти высказывания ссылками²).

Ввиду именно таких оценок, т.е., по сути, сообразуясь с «волей автора», мы приходим к выводу о невозможности однозначных интерпретаций изобретенной братьями Стругацкими «Зоны». Потому мы можем предложить свою версию толкования «Зоны» как универсального «архетипического» образа современного мира, имеющего зримые признаки его глубокой старости, причем старости предсмертной. Другими словами, перед нами воплощение / развоплощение ветхого мироздания с приметами катаlepsии. Попробуем разобраться, как происходит это воплощение / развоплощение в трех параллельных текстах.

Тематические, проблемные и образные схождения, аналогии повести, сценария и фильма входят в концептуальное и семантическое поля, в которые, в свою очередь, включаются разнообразие лексем, связанные с концептом «старость». В «Пикнике на обочине» находим массу функциональных примеров, с помощью которых описываются указанные поля и которые вступают в парадигмати-

¹ См., аудиовидеозаписи: https://www.youtube.com/watch?v=EG1Pyys_bPk; <https://radiomayak.ru/shows/episode/id/1106550/>; <https://www.youtube.com/watch?v=VR5Xe2mChOM> и др.

² OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.rusf.ru/abs/int0000.htm> — Дата обращения: 12.05.2020; *Суркова Ольга*. Хроники Тарковского. «Сталкер» Дневниковые записи с комментариями [Электронный ресурс] // Искусство кино 2002, № 10. — Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/10/n10-article24> — Дата обращения: 12.05.2020. Кроме того: «Сталкер» (1979). Разбор фильма. Скрытый смысл, [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2A9Ig8bYeoE> — Дата обращения: 12.05.2020; *Антонец А.А.* «Пограничья» Андрея Тарковского // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С. 250—253.

ческие и синтагматические отношения между собой и с другими словоформами, порождая смыслы. На второй странице повести, в прологе-интервью доктора Валентина Пильмана об известных «Зонах посещений» читаем: «— Честно говоря, прежде всего я подумал, что это утка. Трудно было себе представить, что в нашем *старом*¹ маленьком Хармонте может случиться что-нибудь подобное»². Лексема «старый» использована здесь не случайно, а одновременное сочетание этого слова со словом «маленький» обнаруживает еще большую смысловую нагрузку: получившаяся комбинация может представлять теперь значимую контаминацию, если воспринимать второе слово не в «территориальном» («маленький» — «малый по площади»), но в «возрастном» значении («старый» — «постаревший», и «маленький» — «молодой»). Тогда перед нами, вероятно, намеренное использование двух следующих друг за другом и будто взаимомисключающих по своей семантике слов. Рефлексия Стругацких в этом отношении тем более очевидна, что буквально через два абзаца идет речь о «панических корреспонденциях», сопровождающих рассказы о «Зонах» с их чудовищами, «избирательно пожирающими *стариков и детей*»³, что позволяет говорить о целенаправленности синхронного употребления антитетических, на первый взгляд, понятий. Стоит сказать о том, что тема семантического соотношения старости и молодости всегда интересовала Стругацких: достаточно вспомнить один из важных сюжетных элементов «Жука в муравейнике» о некоем неизвестном «вирусе», поражавшем молодых людей и заставлявшем их стремительно стареть⁴.

Сама «Зона», по тексту «Пикника на обочине», возникла за 11 лет до времени действия повести, т.е. в привычной системе темпоральных координат она не должна описываться через предикаты старости, но тем не менее описывается. Также в самом начале повести, перед первым по

¹ Здесь и далее выделения курсивом в приведенных цитатах принадлежат автору статьи. — С.М.

² *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Собрание сочинений. Т. 6. 1969—1973. Отель «У погибшего альпиниста»; Мальш; Пикник на обочине; Парень из преисподней. — Москва: Издательство АСТ, 2019. С. 324.

³ *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Собрание сочинений. Т. 6. С. 324.

⁴ *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Жук в муравейнике. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 23.

сюжету походом Рэдрика Шухарта в Зону капитан Хэрцог распекает его из-за полученного материала: «— Опять за *старое* взялся? — За какое такое *старое*? — Сам знаешь, за какое. Опять на тебя материал пришёл»¹. Характерная фигура речи, идиома может пониматься и буквально: «опять собираешься в старый мир». Затем далее, обстанов-ка «Зоны» типизируется с помощью однокоренных или близких по значению форм, например: «По-над кучей *старого* мусора», «к кладбищу *старых* машин» или «*гнилые* заборы» и т.д.².

Названия всех жутких, опасных мест и артефактов «Зоны» также связаны с концептуальным и семантическим полями «старости» или входящих в этот спектр слов со значениями «болезни» или «погибели», часто пересекающихся с фольклорными формами: «комариная плешь», «ведьмин студень», и т.п. Указанные явления коррелируют с т.н. ложными чудесами, о которых говорится в Апокалипсисе (кстати, оттуда зачастую брали эпитафии к своим текстам братья Стругацкие), с технологиями, свидетельствующими также о конце времен, о глубокой старости осязаемого мира. Забегая вперед, можно отметить то, что в фильме «Сталкер» Писатель подчеркивает болезненность, ущербность человечества, по сути променявшего свои магические и творческие способности, свою божественную природу на иллюзии прогресса: «Во всяком случае, вся эта ваша технология... все эти домны, колеса... и прочая маета-суета — чтобы меньше работать и больше жрать — все это *костыли, протезы*. А человечество существует для того, чтобы создавать... произведения искусства...»³. Об этом, о старости говорит он в начале фильма и сценария, причем он склонен высказываться о ней глобально, он рассуждает о безнадежном одряхлении мироздания и человека в нем: «Вот в средние века было интересно. В каждом порядочном доме жил домовой, в каждой церкви — бог... Люди были восхитительно невежественны! Как дети... И они были мо-лоды! А сейчас каждый четвертый — *старик*. И все пого-

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Т. 6. С. 330—331.

² Там же. Т. 6. С. 321—475.

³ Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис, Тарковский Андрей. Сталкер. Литературная запись кинофильма. — Режим доступа: <http://www.tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down/> — Дата обращения: 12.05.2020.

ловно грамотные...»¹. На исключительную рационализацию и «чугунные законы» необратимо устаревшего мира указывают философствования Писателя о треугольниках, хотя они могут иметь и более глубинные основания, связанные с мифологическими источниками и космогоническими принципами и всё же контекстуально соединяемые с понятием старости (треугольник как символ иерархичности мира, масонский символ упорядоченности проявленного мира, триединой природы Вселенной и знака его темной стороны — Великой Матери (который может по смыслу коррелировать с «Зоной»).

Наконец, следует вспомнить и о том, что по сюжету повести из «Зоны» приходят воссозданные ею «ожившие» мертвецы — умершие родственники граждан Хармонта (в частности отец Шухарта). Это искусственные, по сути, фигуры, которые также могут являться образчиками фальшивой феноменологии, подтверждающей закат, одряхление мира.

Стало быть, если само демонстрируемое в повести художественное пространство может пониматься как воплощение ветшающего мироздания, мироздания на грани, то «Зона» может интерпретироваться масштабнее — как перевернутая или развоплощенная проекция этого ветхого мироздания, своего рода «кромешный мир», если воспользоваться терминологией книги Д.С. Лихачева и соавторов². Приведем знаковую в этом отношении цитату повести: «Такого с ним ещё никогда не было вне Зоны, да и в Зоне случалось всего два или три. <...> Воздух сделался твёрдым, в нём объявились грани, поверхности, углы, словно пространство заполнилось огромными шершавыми шарами, скользкими пирамидами, гигантскими колючими кристаллами, и через всё это приходилось протискиваться, как во сне через тёмную лавку старьёвщика, забитую старинной уродливой мебелью... Это длилось какой-то миг. Он открыл глаза, и всё пропало. Это был не другой мир, это прежний знакомый мир повернулся к нему другой, неизвестной стороной, сторона эта открылась ему на мгновение и снова закрылась наглухо, прежде чем он успел разо-

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Киносценарии. Донецк: Сталкер, 2005. С. 151—152.

² Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л.: Наука, 1984.

браться...»¹. «Зона» и Хармонт представляются всё же одним и тем же миром, единством, но, как мы увидели, ветхим. Однако важно заметить, что старость влечет за собой смерть, а за смертью в традиционных мифологических системах наступает новое возрождение, определяемое в повести в параметрах некоего «будущего». Недаром, и это справедливо подчеркивает Д.А. Быков², Рэдрик Шухарт в ответ на вопрос журналиста Алоиза Макно произносит знаменательные слова: «Городишко наш дыра. Всегда дырой был и сейчас дыра. Только сейчас, — <...> это дыра в будущее»³. Возрождение это, на первый взгляд, не вселяет оптимизма, поскольку «дыра» по своим традиционным коннотациям всё же не предвещает благоденствия. Однако французский культуролог Ш. Маламуд подчеркивает специфические свойства архетипа, обозначаемого лексемой «дыра»: «И если мы зададимся вопросом о том, где Абсолют обнаруживает себя, если мы исследуем пути, ведущие к нему, то заметим, что речь идет только о пустом: симптомы полноты, являющейся Абсолютом, это интервалы, дыры, полости <...>. Любая щель — это бездна, а бездна, хотя она всегда сохраняет что-то от разделительной функции интервала, есть вместилище Абсолюта»⁴. Локус повести, Хармонт с его «Зоной», «Дыра» начинает восприниматься как наполняемая пустота — Шуньята в махаянском буддизме, обиталище Абсолюта, «характерный знак атмана» (П. Берснев). А сама «Зона» — это «присутствие Хаоса <...> как источника творения <...> в самой сердцевине жизни»⁵. Во всяком случае, получается, что будущее есть, т.е. полный распад проявленного мироздания еще впереди.

Итак, семантика и символика старости, как видим, концептуально окружают сферу «Зоны» в повести. «Зона» в рассматриваемом решении может восприниматься как обратная сторона до крайности упорядоченного человеком

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Т. 6. С. 387.

² Цит. по аудиовидеозаписи: <https://www.youtube.com/watch?v=3C-yUTBuNQA> — Дата обращения: 12.05.2020.

³ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собрание сочинений. Т. 6. С. 355.

⁴ Маламуд Ш. Испечь мир: ритуал и мысль в Древней Индии. М.: Восточная литература, 2005. С. 115.

⁵ Берснев П. Энциклопедия шаманской мудрости. СПб.: ООО «Издательство «Пальмира»; М.: ООО «Книга по требованию», 2017. С. 60 —61.

мироздания, обветшавшего в итоге, и, наоборот, именно этот одряхлевший мир в попытках бессмысленного самопродолжения без конца устанавливает всё новые и новые правила, законы, следование которым обеспечивает пребывание внутри. В сценарии Стругацких навязчиво детализируется «ветхое» пространство «Зоны» через конкретизирующие повторы: повсюду грязь, мох, болото, чернота, трясины, бесконечный туман — всё это получает визуальную трансляцию в фильме. Г.В. Заломкина видит в этом своеобразную реализацию острающего эффекта, который «создается, прежде всего, ветхостью и неустроенностью окружающего пространства»¹. Думается, что т.н. «неустроенность» обусловлена лишь точкой зрения. Для Сталкера, к примеру, «Зона» прекрасна, а Писатель чувствует себя здесь «неуютно»: и в фильме, и в сценарии он выступает критиком и скептиком, его подозрительность по отношению к «Зоне» в конце концов полностью переносится на Сталкера. Между тем «изнанка» мира, которой является «Зона», может казаться настоящим, подлинным миром, — сутью мира, выраженной в его агонии. Но эта «изнанка» мира сама по себе парадоксально вполне жизнеспособна, жизнестойкость попадающих на эту сторону весьма относительна и часто сомнительна по ряду причин. «Зона» избавляется от людей, представляя собой апофеоз прогресса, где человек теряет свою значимость, попросту не нужен. «Зона» играет с вновь пришедшими, расставляя ловушки, кого-то пропускает на следующий уровень, кого-то нет. Причем спутники Сталкера, с нашей точки зрения, напрасно пытаются искать логические оправдания ее «действий», ибо всякое последующее ее решение перечеркивает логику предыдущего. Всё происходит вне логических связей, как зачастую и при старческой деменции (антропоморфизм, теоморфизм (теофания) и в известной степени техноморфизм «Зоны» подчеркивается и исследователями², и в фильме (сценарии) (примером может являться предупреждение «Зоны» Писателю — «Стойте и не двигайтесь»³),

¹ Заломкина Г.В. Сталкер на обочине: концепт чужого и готический quest у братьев Стругацких и Андрея Тарковского. С. 111.

² Антонец А.А. «Пограничья» Андрея Тарковского // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 3. С. 250—253.

³ Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис, Тарковский Андрей. Сталкер. Литературная запись кинофильма. — Режим доступа:

и в повести). Старый мир исключает имена («Вас зовут Писатель. <...> Вас? Вас зовут Профессор»¹, подобно «зоне» как месту лишения свободы — там тоже нет имен, есть номера и клички и свой особый порядок, свои правила, несоблюдение которых чревато гибелью.

Возможен другой взгляд на проблему «Зоны». Прибытие в «Зону» героев и пребывание там можно трактовать как минимум двояко: и как засвидетельствование апокалиптической картины, и как возвращение к доэволюционному состоянию мироздания. Переход в «Зону» равен переходу из Космоса в Хаос (что, кстати, косвенно подчеркивается в фильме сменой монохромности цветностью сразу после того, как герои оказываются в «Зоне»). Подчеркнем еще раз, что мы придерживаемся понимания Хаоса как *упорядоченного* единого источника всего сущего, который архетипически может восприниматься как своего рода общий метафизический дом: «Ну вот... мы и дома»², — говорит Сталкер по приезду. Здесь мы приближаемся к интерпретации «Зоны» сквозь призму даосизма, имеющего, по мысли исследователей (М. Элиаде, Е. Торчинов, П. Берснев³), в своей основе экстатический шаманский опыт. Путешествие в «Зону» в избранной трактовке приобретает инициационный характер путешествия к Истоку всех вещей, имеющего целью «постижение вечной истины Дао, <...> после которого преобразенный адепт вновь возвращается в свой сакрализованный космос...»⁴. Такое толкование происходит через развертывание метафоры старости и так или иначе связывается с различными интерпретациями божественной природы «Зоны», а также знаменитым 76-м параграфом «Дао дэ цзина», цитируемым Сталкером («нежное и слабое», т.е. молодое, «то, что начинает жить», имеет все преимущества над старым, ветхим — «твердым и крепким»⁵). Этапы перехода, в том числе у даосских мистиков,

<http://www.tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down/> — Дата обращения: 12.05.2020.

¹ Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Киносценарии. Донецк: Сталкер, 2005. С. 154.

² Там же.

³ Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. М.: Академический проект, 2015; Торчинов Е.А. Путь запредельного. Религии мира. Психотехника и трансперсональные состояния. М.: Рипол Классик, 2019; Берснев П. Энциклопедия шаманской мудрости. С. 60—61.

⁴ Берснев П. Энциклопедия шаманской мудрости. С. 59.

⁵ Дао дэ цзин. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 92.

сопрягаются с совлечением «ветхой плоти» с сознания иницируемых, что в свою очередь предопределяет единение с божественным сознанием. При такой рецепции фигура Сталкера может интерпретироваться не только в качестве проводника-юродивого (часто указывалось, что он и есть пресловутый Дикобраз, чья попытка самоубийства на самом деле не увенчалась успехом¹), но и, еще конкретнее, Христа (что, опять-таки, отмечалось исследователями²), и апостола новой веры в технический прогресс, «беса», водящего по кругу, Тангейзера, ведущего в грот Венеры — «Зону»). В эту парадигму можно включить и фигуру шамана. *Архаическое и экологическое* сознание Сталкера предопределяет его отношение к «Зоне» как к чему-то более реальному, нежели перманентно окружающее его пространство. Подобно шаману, он обладает навыком работы в иррациональном измерении, которым является «Зона», он может осуществлять взаимодействие между мирами, также пытается вернуть своим спутникам веру («Главное...верить!»³). При этом он чувствует взаимозависимость миров: изменение в одном влечет изменение в другом. Сама частотность походов в «Зону» чревата духовными и физическими травмами по возвращении, но Сталкер сознательно жертвует и собой, и своими близкими («Жена. <...> Обо мне — ты обо мне подумай, ведь я *старуха* в мои годы, ты меня доконал! Ведь я не могу тебя больше ждать, я *умру*. <...> Тебе люди важнее, чем жена с дочерью?»⁴). «Зона» соотносится и с образом дочери Сталкера — Мартышки. Сталкер в финале фильма становится ее ногами: в образе дочери-инвалида он переносит частицу «Зоны» в мир реальный].

Образ Бога в западных трактовках всегда дуалистичен, несет в себе созидательное и разрушительное начало. Ветхозаветный бог-отец, также бог Апокалипсиса Иоанна Бо-

¹ См., «Сталкер» (1979). Разбор фильма. Скрытый смысл. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2A9Ig8bYeoE> — Дата обращения: 12.05.2020.

² *Антонец А.А.* «Пограничья» Андрея Тарковского. — С. 251, 252; *Туrowsкая М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 134—135.

³ *Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис, Тарковский Андрей.* Сталкер. Литературная запись кинофильма. Режим доступа: <http://www.tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down/> — Дата обращения: 12.05.2020.

⁴ *Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н.* Киносценарии. Донецк: Сталкер, 2005. С. 149.

гослова и созидает, и карает, причем проявление и реализация всего, с этим связанного, напрямую зависит от человека. «Зона», если осознавать ее тварную природу, конечно, несет в себе божественную атрибуцию, поэтому обозначенное выше понимание «Зоны» А. Тарковским актуализируется. «Зона» может восприниматься как специальный знак божественного присутствия, теофания. В то же время «Зону» можно воспринимать как порождение человеческого творческого сознания со всеми возможными прерогативами и приоритетами сознания данного конкретного человека: «<...> в каждый момент она такова, какой мы ее сами сделали... своим состоянием. <...> Но все, что здесь происходит, зависит не от Зоны, а от нас!»¹. А. Тарковский, по воспоминаниям постоянно сотрудничавшего с ним композитора Э. Артемьева, в период работы над «Сталкером» увлекался дзен-буддизмом, что как раз становится заметным по приведенным фразам Сталкера, и не только по ним. Один из основных посылов дзен-буддизма и состоит в том, чтобы узреть свою истинную природу, а в нашем случае своего рода «посредником» в этом является «Зона». Другое дело, что приведенный выше пассаж принадлежит все-таки Сталкеру, т.е. это субъективное мнение, которое содержит элемент манипулятивного воздействия на собеседников. Тем не менее можно говорить о том, что «Зона» — это и некая область сознания, или, вернее, состояние сознания, где и когда происходит отказ от себя «старого», выраженный в процессах разотождествления с собственным образом, которые осуществляются в ходе приобретения сильнейшего катарсического опыта, явившегося следствием резонирующих и эффективных бесед, пограничных и экстремальных ситуаций, в которые попали герои. В «Зоне» совершается «снятие маски условной личности»²: и Писатель, и Профессор, и в известной степени Сталкер — это некие конвенциональные образы, от которых нужно избавиться, и в этом одна из задач преобразования, реализуемых в «Зоне» и «Зоной». Сталкер и «Зона» прежде всего стремятся поставить своих гостей в определенные условия, которые провоцируют эффект выхода за пределы ума, телесности, логики, шаблонов, убеждений и т.п. — всего того,

¹ *Стругацкий Аркадий, Стругацкий Борис, Тарковский Андрей.* Сталкер. Литературная запись кинофильма. — Режим доступа: <http://www.tarkovsky.su/library/stalker-literary-writing-down/> — Дата обращения: 12.05.2020.

² Берснев П. Энциклопедия шаманской мудрости. С. 133.

что делает человека, по Дао, «твердым и крепким» — ветхим и, в конечном итоге, мертвым при жизни.

Итак, мотив старости входит в функциональную сферу центрального образа фильма — образа Сталкера, который, в свою очередь, неразрывно связан с идеей Зоны в предложенной нами рецепции.

Аспекты старости в трех рассмотренных текстах могут эксплицироваться как минимум на трех уровнях:

1. Сюжетно-образный уровень (сюжеты и образы соотносятся с концептом старости: «хабар», ловушки, «покойники» в «Пикнике на обочине», детали ветхого пространства в фильме и сценарии и т.д.).

2. Лексико-семантический уровень («прочтение» текстов может осуществляться как с учетом лексической составляющей, связанной с концептуальным полем старости, так и сквозь призму развернутой метафоры старости с привлечением заметных смыслообразующих элементов (восприятие «Зоны» как символического и архетипического пространства, образ ветхого мироздания как «перевернутого», развоплощающегося космоса, знака «божественного присутствия», импликации человеческого сознания, и пр.)).

3. Метатекстуальный уровень (специфика рецепции создателей и критиков, претексты и субтексты («Забытый эксперимент», «Жук в муравейнике», отсылки к музыкальной классике («Марсельеза», Бетховен, Вагнер), и др.).

S.F. Merkushov

“Zone” as an embodiment / disembodication of the old universe (the story “Picnic on the roadside” and the script “Stalker” by A. and B. Strugatsky, the film “Stalker” by A. Tarkovsky)

The comparison of the three texts mentioned in the title of the report in a synthetic aspect allows us to voice hypotheses about their “internal” multilevel representation of the topic and the problem of old age. The “Zone”, invented by the Strugatsky brothers, is a universal “archetypal” image of the modern world, which has visible signs of extreme old age, aging until death.

Keywords: “Zone”, A. and B. Strugatsky, Andrei Tarkovsky, Stalker, old age.

Об авторе:

МЕРКУШОВ Станислав Фёдорович, ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет», Центр русского языка, главный специалист

**«Вторая жизнь» — возвращение в собственное прошлое
как новый тренд хронофантастики**

В данной статье рассматриваются магистральный сюжет и сюжетное пространство нового направления в современной фантастике: романов о возвращении в собственную юность и советскую реальность второй половины XX века. Выделено два магистральных сюжета: попытку спасти СССР от развала и создание новой успешной биографии.

Ключевые слова: ретроспективная проза, хронофантастика, назад в юность

Желание вернуться в прошлое, чтобы исправить допущенные ошибки и жить «набело», испытывал, наверно, каждый. В жизни эта мечта неосуществима, но искусство дает такую возможность, поэтому сюжеты типа «день сурка» или «назад в будущее» стали достаточно популярны в самой разной фантастике. В контексте проблематики нашего сборника наибольший интерес представляют произведения, где главному герою удается вернуться в свою юность и заново ее пережить в улучшенном варианте.

Такую возможность описал еще Ф.В. Булгарин в рассказе «Три листка из дома сумасшедших, или Психическое исцеление неизлечимой болезни», а в 1910-м году П.Д. Успенский написал повесть «Странная жизнь Ивана Осокина», однако широкого распространения в XIX и начале XX веков этот сюжет не получил. В советской фантастике такие произведения также не были популярны, здесь можно назвать повести «Пророк из 8 “б”», или Вчера ошибок не будет» К. И. Курбатова (1973), «Подробности жизни Никиты Воронцова» А. Н. и Б. Н. Стругацких (1984), «Часы с вариантами» А. Н. Житинского (1985). В XXI веке к этому сюжету обратились: С. В. Логинов «Гибель замка Рэндол» (2006), П. Р. Амнуэль «Исповедь» (2009), Т. Ю. Скоренко «Господин одиночество» (2012), В. П. Щепетнёв «День открытых дверей» (2019). Отдельно хотелось бы назвать роман А. Валентинова (А. В. Шмалько) «Омега» (2005) из цикла «Ноосфера». Востребовано фантастическое допущение с возвратом в свое личное прошлое и в зарубежной фантастике.

Все эти произведения сравнительно невелики по объему и заметно различаются по жанру и содержанию. Их объединяет идея многократного и многовариантного проживания собственной жизни и связанные с этим неудобства и преимущества, прежде всего возможность «исправления ошибок». Однако в последнее десятилетие в России сформировалось целое направление хронофантастики, которое можно условно обозначить как «назад в юность», в которых описывается перенос сознания пожилого человека в его молодое тело, благодаря чему герои получают возможность пережить свою жизнь вторично. Буквально за последние несколько лет было написано множество произведений, таких как трилогия М. А. Королюка «Квинт Лициний», дилогия Н. Дронта «В ту же реку», а также романы А. Ю. Санфирова «Назад в юность», «Вовка центральной», «Вторая жизнь», «Лыжник»; В. В. Стрелкова «Случайный билет в детство», А. Ф. Дроздова «Реваншист» и др. Этот список не выглядит слишком обширным, а сами произведения теряются в общем потоке популярных произведений о «попаданцах» в прошлое, в том числе и таких, где сознание пожилых людей также переносится в их же юные тела, но все герои озабочены в первую очередь спасением СССР¹.

Анализ сюжета и внутренних монологов главных героев, отражающих чаще всего точку зрения автора, позволяют выделить некоторые общие черты, свойственные этим направлениям хронофантастики. В первую очередь, следует выделить основное сюжетное фантастическое допущение — перенос сознания человека из 2000-х в СССР послевоенного времени, чаще всего — в т.н. «эпоху застоя». Общий временной интервал колеблется в рамках 1947 — 1988 года.

¹ Здесь можно назвать циклы «Дембель неизбежен» О. Здрава, «Вперед в СССР» Р. Соловьева, «Прерванная поездка» Е. Пикринова, романы «Отпуск в СССР» В. Молотова, «Берс» В. Хлебникова, «Город Солнца» А. Лулева, «Нетрадиция» А. Семенова, «Последний солдат СССР» А. Шу, «Режим бога» и «Я спас СССР» А. Вязовского, «Анютины глазки» С. Тамбовского, «Между молотом и наковальней» С. Манцаева, «Против течения» Б. Рогова, «Еще не поздно» П. Дмитриева и многие другие произведения, опубликованные, преимущественно, в сетевом варианте под различными псевдонимами. - См.: *Вязовский А. Полная энциклопедия попаданцев* [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://samlib.ru/i/isaew_a_w/popdanec22.shtml — Дата обращения: 15.03.2020.

Оказавшись в прошлом, главный герой сталкивается с традиционными для попаданца проблемами акклиматизации в прошлом, но возврат именно в собственное прошлое помогает ее решить. Возникает также проблема поиска предназначения, соблазн использовать свои «последствия». Арсенал возможностей велик: от планомерного уничтожения маньяков, до исполнения песен из будущего и совершения технических открытий. Значительная часть попаданцев одержима идеей «спасти СССР», другие занимаются оптимизацией своей биографии. В обоих случаях активно применяются плагиат, нахождение кладов, экспроприация денег у цеховиков и бандитов.

В наиболее полном виде эти сюжетные мотивы представлены в цикле «Квинт Лициний» М. А. Королюка¹, который включает романы «Спасти СССР. Инфильтрация», «Спасти СССР. Адаптация» и «Спасти СССР. Манифестация». В 2019 году это произведение было выдвинуто на литературную премию «Новые горизонты», где Квинт Лициний не получил призового места, зато вызвал активную полемику в фэндоме².

Как очевидно из самого названия «Спасти СССР...», у попаданца Андрея Соколова не было проблемы с поиском предназначения, так как его перемещение в Ленинград марта 1977 года было осуществлено преднамеренно именно для этой цели. Случайный попугачик в поезде, «Володя», оказался неким сверхсуществом, озабоченным спасением мира от неизбежной катастрофы в будущем и одним из

¹ М.А. Королюк родился в Ленинграде, закончил в 1986 году Военно-медицинскую Академию, до 1990 года служил в группе советских войск в Германии начальником медпункта 99 гвардейского самоходно-артиллерийского Померанского Краснознаменного орденов Суворова и Кутузова полка, защитил кандидатскую диссертацию, затем ушел в финансовую сферу. С 2014 года начал публикацию в Самиздате цикла «Квинт Лициний», включающую три опубликованных романа, последний из которых писал в соавторстве с Н. Феоктистовым. Четвертая книга незакончена, частично опубликована в Самиздате. См.: Королюк М.А. // Лаборатория фантастики [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://fantlab.ru/work537851> — Дата обращения: 15.03.2020.

² См. Лаборатория фантастики. «Квинт Лициний» Михаила Королюка: отзывы жюри премии «Новые горизонты-2019» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://fantlab.ru/blogarticle64603#comment443820> — Дата обращения: 15.03.2020.

немногих неиспробованных им средств стала отправка Соколова в прошлое в качестве прогрессора. Исходный тезис: *«все могло произойти иначе, если бы не череда ошибок и случайностей. Распад страны уж точно не был предопределен историей, существовали иные варианты»*¹. Володя надежд главного героя способностью извлекать из общего информационного поля любые сведения и даже способности, которыми он не обладал раньше.

Для выполнения этой миссии четырнадцатилетний Андрей написал и отправил по почте несколько пакетов информации: полный список действующих и потенциальных агентов ЦРУ и ценные сведения технического и политического характера. Он же предупредил советское правительство о негативном эффекте приема барбитуратов, выписанных Л. И. Брежневу, благодаря чему генеральный секретарь КПСС сумел сохранить работоспособность. Все эти меры позволили оптимизировать политику СССР и усилили его позиции в мире.

Автор подробно описывает процесс закладки тайников и заброса информации, а также меры по розыску таинственного «Квинта Лициния» (так он подписывал свои сообщения) не только Комитетом госбезопасности, но и ЦРУ. Эта сюжетная линия романа чрезвычайно динамична и в отдельных эпизодах напоминает романы Ю.С. Семенова, что обеспечивает произведению высокий уровень драйва и читательский интерес.

Есть здесь и криминальная линия: чтобы добыть деньги, необходимые для конспиративной деятельности, подростку приходится использовать свои сверхзнания, с помощью которых он находит несколько кладов и сбывает найденное золото спекулянтам. Для легализации доходов он самостоятельно научился шить джинсы, которые под видом импортных сбывал через ленинградских фарцовщиков. В ходе своих операций он несколько раз ездил по подложным документам в Москву и другие города, обзавелся огнестрельным оружием и связями в среде фарцовщиков, а вершиной его благородной разбойничьей деятельности стало собственноручное убийство маньяка Чикатило. Таким образом, автор успешно сочетает жанровые штампы не только шпионского, но и криминального боевика.

¹ Корольюк М.А. Спаси СССР. Инфильтрация [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=201369&p=2> — Дата обращения: 15.03.2020.

Разумеется, Андрею Соколову не удастся скрыть от окружающих свою необычность, в частности, внезапно проявившееся блестящее знание английского языка и другие таланты. Он быстро зарекомендовал себя как прекрасный организатор и активный комсомолец. В этом качестве он выиграл конкурс школьных агитбригад, а затем создал первый поисковый отряд, который занялся поиском и захоронением погибших на войне солдат. Кроме того, Соколов обнаружил у себя способности к высшей математике, легко выиграл всесоюзную математическую олимпиаду и написал несколько работ, высоко оцененных советскими академиками!

М. А. Королюку не удалось пока закончить этот цикл, но исходя из тех результатов, которых добился сверхпопавенец Соколов, в спасении СССР можно не сомневаться. Таким образом, цикл «Квинт Лициний» стал очередным альтернативно-историческим романом, который отличается от романов В. Д. Звягинцева «Одиссей покидает Итаку», В. В. Кононюка «Ольга» или В. Г. Поселягина «Адмирал» только датой перемещения, так как эти авторы спасали СССР на Великой Отечественной войне. Романы М. А. Королюка содержат все ранее отработанные сюжетные штампы и обладает теми же достоинствами и недостатками: динамичным сюжетом, романтикой прогрессорства, эклектичностью содержания и обилием сюжетных «роялей».

К сожалению, объем статьи не позволяет подробно проанализировать все сюжетные эпизоды. Для понимания главной идеи этого цикла, как мне кажется, следует оттачивать от мнения критиков и отзывов читателей, оставивших свои рецензии на сайте «Лаборатория фантастики»¹. Здесь есть и резкое неприятие идеализации СССР, и обвинения в повышенной «рояльности» сюжета и даже в плохом знании реалий «эпохи застоя», но хотелось бы выделить то, что обеспечило М. А. Королюку популярность.

Так, критик Павел Крапчиков считает, что «книга, несмотря на свое название, это не квест по спасению социалистического отечества. Это книга о родителях, которые слишком рано уходят, о друзьях, которых мы теряем, о любви к девушке, мимо которой ГГ прошел и не заметил

¹ См. Лаборатория фантастики. Михаил Королюк. Квинт Лициний // [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://fantlab.ru/work537851>— Дата обращения: 15.03.2020.

когда-то в прошлой жизни»¹. Вадим Яловецкий в свою очередь также признается: «меня подкупил не сюжет, пересказанный сотнями современных фантастов... Главная идея цикла, прежде всего, ностальгия по своему прошлому, которое видится автору»².

Таким образом, за всеми криминальными, шпионскими и прогрессорскими приключениями Андрея Соколова скрывается ностальгия М. А. Королюка по своей юности. Что же именно интересует автора? Прежде всего, это, конечно, само мировосприятие подростка, возвращение к стартовой позиции, со всеми ее утерянными возможностями: *«Из плюсов — чудесное перемещение в детство, как и обещали... Чудный возраст, здоровое тело, хорошая социальная среда, любящие родители, полное отсутствие серьезных проблем. Как я это не ценил!»*³.

Все попаданцы с удовольствием вспоминают/описывают все съеденное и выпитое по ходу действия, не забывая указать на изумительный вкус и натуральность продуктов. М. А. Королюк также уделяет теме еды очень большое внимание.

Еще одна важная тема — вещи. Автор не скрывает проблем советского быта, но Соколов, благодаря своим криминальным операциям, располагает достаточными средствами, чтобы закупать импортные вещи в большом количестве. И хотя статус школьника не дает возможности полностью реализовать свои желания, он прикладывает для этого максимум усилий: одевается сам, дарит маме и подругам дорогие духи, снабжает дефицитными продуктами⁴.

¹ Крапчиков П. [Рецензии на цикл «Квинт Лициний»] // Лаборатория фантастики [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://author.today/review/11957> — Дата обращения: 15.03.2020.

² Яловецкий В. [Рецензии на цикл «Квинт Лициний»] // сайт Лаборатория фантастики [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://author.today/review/11957> — Дата обращения: 15.03.2020.

³ Королюк М.А. Спасти СССР. Инфильтрация [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=201369&p=3> — Дата обращения: 15.03.2020.

⁴ Герои Н. Дронты действуют также: *«джинсовый костюм из брюк и куртки, ремень, казаки, это такие ковбойские сапоги, и две клетчатые рубашки... Кожаный пиджак, брюки с ремнём, три поплиновые рубашки стиля «Пилот», ботинки, всё чёрное и всё из*

Следует отметить, что и Соколов и другие, при всей их любви к СССР, вовсе не хотят жить как простые советские люди: они дают взятки, используют блат, охотно покупают вещи у спекулянтов, а в итоге ведут образ жизни теневых дельцов. Этот феномен трудно поддается логическому пониманию, но М. А. Королук, как и другие авторы этого направления, органично сочетает позитивную ностальгию по советскому образу жизни, с тем, что тогда называлось «вещизмом».

И едва ли не важнейшим сюжетным лейтмотивом, не менее значимым, чем спасение СССР, становится в этом цикле юношеская любовь. Здесь на первый план выходит горечь от потери первой несостоявшейся любви: *«в прошлый раз мы оказались глаза в глаза слишком поздно, за неделю до выпускного бала, и все последующие годы сожаление о несбывшемся порой накрывало меня, как волна, с головой, отправляя в черную депрессию»*¹.

Далее, на протяжении всех четырех романов Андрей пытается выстроить отношения с Томой: водит в кино, делает комплименты, дарит цветы и духи, ходит в гости, знакомится с ее родителями и т.д. Взрослый опыт помогает ему в этом, но не слишком сильно. Сплетни, размолвки, примирения — эту часть можно выделить в отдельную повесть о первой любви. Описание школьной жизни, встреч с друзьями, походов в гости и кафе, на экскурсии, демонстрации или кино, просто переполняют текст — так, в альтернативно-исторический роман вводится еще и роман подростковый — о дружбе, любви, предательстве и пр.

Критики воспринимают эту линию сюжета весьма сдержанно:

— «тут он пришелец из будущего, ведущий тройную жизнь: упорного по учебе и выстраиванию любовного треугольника восьмиклассника, ушлого организатора своей судьбы и судьбы нескольких одноклассников — и мистического осведомителя КГБ и ЦРУ» (Шамиль Идиатуллин);

Италии - легли следующими. Галстук мышинного цвета, к нему по полдюжины носков и носовых платков того же оттенка заняли последнее свободное пространство... для Союза я оделся шикарно» - См.: Дронт Н. Еще раз [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://samlib.ru/d/dront_n/onceagain.shtml — Дата обращения: 15.03.2020.

¹ М. А. Королук. Спасти СССР. Инфильтрация [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=201369&p=18> — Дата обращения: 15.03.2020

— «той же сентиментальностью окрашена и личная жизнь героя, он буквально как котят подбирает на улице и кормит бездомных девушек, и не спит с ними, а только смотрит воспаленное горло... платонические отношения с нарастающим в численности косяком девушек кажутся до основания приторными (Константин Фрумкин);

— «много места в трилогии занимает школа, где Соколов учится и заводит непонятные пашни с разными девочками, которые образуют вокруг него что-то вроде платонического гарема (Дмитрий Бавильский);

— «возможно, Михаил Королюк слишком много времени уделяет своим симпатиям к одноклассницам, за что автору не раз пеняли диванные критики... Смею предположить, что автор реализует на бумаге свои школьные воспоминания» (Вадим Яловецкий)¹.

Эти упреки вполне справедливы. Дело в том, что Андрей, на фоне романтической любви с одной девушкой, уделяет внимание и другим. Эти отношения также окрашены в эротические тона, но здесь действует уже не пятнадцатилетний подросток, а пожилой мужчина, стремящийся помочь всем женщинам. Так в его жизни появляется шестиклассница Тамара, которую он спасает от похотливого отчима и заботится о ней как о родной сестре, одноклассницы Ясмينا и Наташа, непутевая медичка Софья — эти платонические в итоге отношения требуют времени, отнимают много сил и финансовых средств.

Неудивительно, что в итоге автору не удалось закончить эту эпопею. Он просто утонул в описании отношений с девушками, друзьями, родителями, знакомствах с партийными работниками и агентами КГБ, которыми он так успешно манипулирует.

Большинство отмеченных особенностей и сюжетных штампов характерны и для других произведений о попавших в собственную юность: Н. Дронта «В ту же реку». «Еще раз», А. Ю. Санфилова «Назад в юность», «Вторая жизнь», «Вовка-центральной» и «Лыжник».

Герой Н. Дронты Алексей Костров, также оказавшийся в 1978 году, но на Камчатке в отдаленном поселке, также планирует спасти СССР, но в неопределенном будущем,

¹ См.: «Квинт Лициний» Михаила Королюка: отзывы жюри премии «Новые горизонты-2019» // Лаборатория фантастики. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://fantlab.ru/blogarticle64603> — Дата обращения: 15.03.2020.

после достижения достаточно высокого статуса. Он также ведет активный криминальный образ жизни: спасает жизнь главе нелегальных золотодобытчиков на Камчатке Чалдону, благодаря чему становится своим человеком в этой среде: выполняет поручения «дяди Пети», а после его смерти находит спрятанный «общак» в несколько килограммов золота. Кроме того, он легально зарабатывает приличные деньги в качестве фотографа, делает карьеру стрелка-спортсмена, помогает пограничникам разоблачить известных ему убийц и шпионов, после чего становится любимцем местного отделения КГБ и местной администрации, завоевывает огромный авторитет среди сверстников и взрослых, в том числе и местных криминальных авторитетов.

О любви тут также очень много говорится: Алексей последовательно заводит романы с Ириной, Катей и Сашей. Кроме того, он покупает огромное количество импортных вещей, приобретает навыки взломщика, обзаводится целым арсеналом легального и нелегального оружия, домика в Крыму и автомобиля ГАЗ-66. По логике сюжета все это необходимо для дальнейшего спасения СССР, но до этого у автора руки уже не доходят, его герой ограничивается процессом подготовки. Таким образом, Н. Дронт также создает криминально-шпионский боевик, в котором основное место занимают описания быта камчатской глубинки 1970-х годов, а также отмеченные темы любви, исправления биографии, и банального стяжательства, компенсирующего юношеские мечты автора. Следует также отметить, что жизнь в СССР здесь описана более сдержанно и иронично по сравнению с романами М. А. Королюка.

Амбиции героев А. Сапарова еще более скромны. Так, Сергей Андреев из романа «Назад в юность» сумел кое-что сделать для спасения СССР (убедил генсека не водить войска в Афганистан, например), но только после того, как прославился в качестве медика и стал личным кардиологом Л. И. Брежнева. Это произошло только в конце второй книги и ведущим сюжетным мотивом не стало, описано кратко, фактически, в эпилоге. Криминалом Андреев не злоупотребляет, а кроме медицины занят отношениями с Аней, своей несостоявшейся школьной любовью.

Александр Сапаров из романа «Вторая жизнь» и вовсе изначально сосредоточился на личной карьере: *«в этот раз проживи совершенно другую жизнь!... Спасать страну не хотелось. Хотелось всего того, чего у меня никогда не бы-*

ло... в эти годы завидовал барменам, денег на кармане куча, девочки вокруг любые. Полгорода знакомых. Пойти, что ли, в бар какой заглянуть, насчет работы разузнать?»¹.

В дальнейшем он спокойно пренебрег карьерой физика, где мог бы с учетом имеющихся послезнаний, добиться больших успехов и стал барменом, а затем и директором ресторана, наслаждаясь молодостью, наличием денег и успехом у женщин. По тому же пути пошли герои «Лыжника» и «Вовки-центрального» — бывшие тренеры в соответствующих видах спорта быстро стали чемпионами, не размениваясь ни на криминал, ни на прогрессорство.

Список произведений может быть продолжен, но рассмотренных текстов, на мой взгляд, достаточно, чтобы сделать предварительные выводы. В основе авторской интенции всех этих произведений лежит ностальгия авторов по собственной юности, которая рассматривается ретроспективно с точки зрения людей, которым далеко за полвека². Психолог М. В. Ермолаева утверждает, что «у старости особое предназначение, специфическая роль в системе жизненного пути человека: имен но старость очерчивает общую перспективу развития личности, с позиции старости можно понять жизнь человека как целое»³.

Именно с этой точки зрения авторы и описывают свою «вторую жизнь», переосмысливая ее как «неготовый текст». В произведениях всегда присутствует линия возрастной рефлексии, когда авторы постоянно соотносят факты и события «первой жизни» и «второй»: *«Третьяков встал... Последний раз я видел его лежащим в гробу четыре года назад. А сейчас он живой и здоровый стоит передо мной, ему семнадцать лет, как и мне, на дворе 1968 год»*⁴ — такие ремарки часто встречаются во всех рассмотренных текстах.

¹ Санфи́ров А. Ю. Вторая жизнь [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=622471> — Дата обращения: 15.03.2020.

² Н. Дронт – явный псевдоним, информации о себе автор не дает, но возраст очевиден из воспоминаний его героя. А. Ю. Санфи́ров – 1951 г.р., как и М. А. Королюк, военный медик по образованию.

³ Ермолаева М. В. Культурно исторический подход к феномену жизненного опыта в старости // Культурно-историческая психология. 2010. № 1. С.112.

⁴ Санфи́ров А. Ю. Вторая жизнь [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=622471> — Дата обращения: 15.03.2020.

Как правило, подобные настроения реализуются в личных мемуарах или автобиографиях. И здесь следует отметить, что М. А. Королюк, Н. Дронт и А. Ю. Санфирова дебютировали в Самиздате и только успех их произведений сделал возможной публикацию «в бумаге». Большая часть подобных тестов так и остается в недрах «сетературы», довольно часто — незавершенными и выложенными под различными псевдонимами.

Большую роль здесь играет развитие компьютерных игр, которое делает возможным вторичное переживание личного опыта как многократно проходимого «квеста». В частности, как мне кажется, именно игровая картина мира провоцирует авторов на повышенную криминализацию их биографии. Пространство памяти становится игровой локацией, в книгах они просто делают то, что никогда не смогли бы сделать в реальности.

Но самое интересное здесь — это не приключения, а картины прошлого, которое ушло безвозвратно. Оно рассматривается и описывается ярко, чувственно и во всех бытовых подробностях. И надо отметить, что к этому прошлому они относятся достаточно бережно: убивают только однозначно «плохих парней», грабят только уже украденное и не возвращают одноклассниц, ограничиваясь в крайнем случае, легкой эротикой, а также избегают плагиата, так популярного у других попаданцев в прошлое. Все это позволяет рассматривать романы о путешествиях «назад в юность» как стихийно сложившую и не вполне литературную форму коллективной памяти, очень актуальную в настоящей социокультурной ситуации.

В этих произведениях сплетаются воедино несколько трендов: ностальгия по собственной юности, позитивная мифологизация советского прошлого, футурошок, то есть неприятие итогов Перестройки и дальнейшей капитализации всей страны и, как правило, критическое отношение к т.н. коллективному Западу во всех аспектах. Обращение к биографическому материалу в данном случае выглядит закономерным на фоне полной деконструкции исторического дискурса, произошедшей в последние тридцать лет. После всех «разоблачений», «деконструкции мифов» и «заполнения белых пятен истории» собственная память становится единственным достаточно надежным источником знания о советском прошлом, при этом огромная дистанция, отделяющая автора от этого времени, окрашивает его в позитивные ностальгические тона, а футурошок, то есть нега-

тивная оценка настоящего, вносит в этот процесс рефлексии политические и идеологические мотивы.

A.M. Lobin

**«A Second Life» — returning to one's own past
as a new trend in chrono fantasy**

The article investigates the typical plot and the range of its variants in the new trend of modern fantastic literature: novels about returning to one's youth and the Soviet reality of the second half of XX century. The author reveals two typical plots: an attempt to prevent the collapse of the Soviet Union and living a new successful life.

Keywords: retrospective prose, chronofantasy, back to youth.

Об авторе:

ЛОБИН Александр Михайлович, доктор филол наук, профессор кафедры «Филология, медиапроектирование и графический дизайн» УлГТУ; Ульяновск, E-mail: amlobin@yandex.ru

Ценности старости



А.А. Рыбакова

**«Горе тому, у кого её не будет под старость»:
роль «старой сказки» в жизни героев хроники
Н.С. Лескова «Соборяне»**

В статье рассматривается понятие «старая сказка», её роль в жизни героев хроники «Соборяне» Н.С. Лескова. Именно в старости герои ощущают связь со «старой сказкой», то есть с традициями, национальными основами жизни и историческим прошлым в отличие от молодого поколения, увлеченного новизной

Ключевые слова: Н.С. Лесков, «Соборяне», «старая сказка», прошлое.

Н.С. Лесков писал: «Старое время, конечно, не следует считать лучшим временем во всех отношениях, но недостойно отвращать глаза от того, что дало заведомо добрые плоды¹. Во многом подобное мироощущение писателя отражается и в понятии «старая сказка», являющемся ключевым для хроники «Соборяне». Известно, что изначально писатель задумывал «грандиозное полотно, представляющее Россию, начиная с самых ее истоков, которое позволило бы изобразить лучшие типы патриархального прошлого перед лицом современного поколения»². Впоследствии воплотить этот замысел не удалось, и отдельные сцены, герои, сюжетные линии, размышления автора стали материалом для других произведений, в том числе хроник³ («Соборяне», «Старые годы в селе Плодомасове», «Захудалый род»). Вместе с тем исследователь творчества Н.С. Лескова И.П. Видуэцкая утверждает, что «на сопоставлении настоящего с прошлым построены сюжеты многих произведений⁴ писателя. Таким образом, к проблеме столкновения

¹ *Афонин А.Н.* Книги из библиотеки Лескова в Государственном музее И.С. Тургенева // Литературное наследство. Т. 87: Из истории русской литературы и общественной мысли. 1860–1890-е гг. М.: Наука, 1977. С. 129.

² *Гебель В.Н.* Лесков в творческой лаборатории. М.: Советский писатель, 1945. С. 159.

³ Подробнее см.: *Майорова О.Е.* «Божедомы. Повесть временных лет». Рукописная редакция хроники Лескова «Соборяне». Вст. ст. // Литературное наследство. Т. 101: Незданный Лесков. Кн. 1. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1997. С. 27.

⁴ *Видуэцкая И.П.* Прошлое и настоящее в художественном мире Лескова // Лесков и русская литература. М.: Наука, 1988. С. 76.

старого времени, старины, с новым, настоящим Лесков подробно обращается в хрониках, поскольку этот жанр позволяет показать, «как судьбы его героев связаны с ходом времени»¹. Прошлое обычно представлено старыми людьми и «старой сказкой», а настоящее — молодым поколением, «новыми людьми», новой действительностью.

Действие хроники «Соборяне» разворачивается в Старгороде (Старый город, Старогород), название которого уже отсылает к старине, прошлому, чему-то старому, неизменному. Город часто характеризуется глубоко провинциальным, пыльным, сонным, тяжелым, скучным. Исследователи отмечают, что «у Старого города свой отсчет времени», например, в XIX веке там разворачивается борьба раскольников с никонианами². По сюжету молодое поколение — учитель Препотенский, Бизюкины, а также приезжие чиновники (Термосёсов и Борноволокот) нарушают покой Старгорода. Новая действительность грозит разрушить «старую сказку», под которой подразумевается прошлое, историческая память, связь с предками и национальными основами жизни³.

Молодой учитель, Варнавка Препотенский, постоянно ссорится со своей старой матерью из-за того, что он не соблюдает посты, ест с нигилисткой Бизюкиной «лошадиную ветчину»⁴, дает облизать свою тарелку собаке. Пиком становится скелет человека, который учитель приносит в дом для изучения. Старуха Препотенская пугается, поскольку по традиции мертвый человек должен быть отпет и захоронен, иначе мертвец может начать мстить. Отсюда следует, что Варнава абсолютно не пытается понять свою мать, поддавшись новым идеям (нигилизму), отрицает «старую сказку», а именно сложившиеся за века национальные, бытовые, нравственные устои: «Я ничего старинного не уважаю» (4, 192). Препотенский считает, что старых людей

¹ Подробнее см. Лесков Н.С. Соборяне: хроника: роман в пяти частях / ст. и коммент. Т.Б Ильинской. СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2018. Кн. 2. С. 51.

² Подробнее см. Майорова О.Е. «Божедомы. Повесть временных лет». Рукописная редакция хроники Лескова «Соборяне». Вст. ст. С. 24.

³ Видуэцкая И.П. Прошлое и настоящее в художественном мире Лескова. С. 90.

⁴ Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. М.: ГИХЛ, 1956–1968. Т.4. С. 111. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

изменить нельзя, поэтому по сути они бесполезны: «Отлично-с, я и сам за женскую свободу; но это надо с толком: молодой, развитой женщине, которая хочет не стесняться своими действиями, давайте свободу, но старухам... Нет-с, я первый против этого» (4, 102). Таким образом, Варнавка отрицает «старую сказку», по которой живет его старая мать, он молод и заинтересован новыми направлениями и общественными течениями и не чтит традиции, сложившиеся за века. Мать Препотенского этим очень обеспокоена и постоянно ругается с сыном. Однако предводитель дворянства Туганов успокаивает старуху: «Да бог с ним, что вы огорчаетесь? Он молод; постареет, женится и переменится» (4, 112).

Другой герой, нарушивший ход жизни в Старом городе, — чиновник Термосёсов. В первоначальной версии хроники он выводит такой термин, как «негилизм», впоследствии перешедший в роман «На ножах», в котором это направление придумывает Горданов взамен «грубому нигилизму», чтобы оправдывать свое мошенничество. Термосёсов и Горданов имеют общую черту — они любыми средствами хотят из всего извлечь для себя выгоду. Про Термосёсова известно, что возвышенные чувства для него — «вздор, гиль, чепуха» (4, 221). «Не менее странно относился он и к людям: он не думал, что предстоящая ему в данную минуту личность жила прежде до встречи с ним и хочет жить и после, и что потому у нее есть свои исторические оглядки и свои засматриванья вперед» (4, 221). Человек для него существовал только «в ту минуту, когда Термосёсов его видел, и он с ним тотчас же распоряжался и эксплуатировал его самым дерзким и бесцеремонным образом, и потом, немедленно же просто позабывал его». Таким образом, Термосёсов бесцеремонно вторгается в жизнь Старого города и является одним из разрушителей «старой сказки», поскольку он не признает никаких ценностей, для него нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего других людей и общества. То есть не существует ничего, кроме текущего момента, ему важно показать себя и получить из всего выгоду любым путём. Следует отметить, что отец Савелий предчувствовал приезд Термосёсова и Борноволокова: «О, как бы я желал умереть в мире с моею старою сказкой». — Да это, конечно, так и будет. — Представьте, а я опасуюсь, что нет» (4, 153).

Приезд чиновников меняет жизнь старогородской повки. Её жители под стать Старому городу — они «старо-

модного покроя» (4, 9), служат в «старинном соборе» (4, 9). Савелий Туберозов представлен в начале хроники «мужем, уже пережившим за шестой десяток жизни» (4, 5), но, несмотря на свой возраст, который по количеству лет можно отнести к старости, он «еще очень бодр и подвижен» (4, 5). Отмечается, что «в таком же состоянии и душевные его силы: он сохранил весь пыл сердца и всю энергию молодости» (4, 5). Савелий Туберозов является антиподом Термосёсова, поскольку он занимает противоположную позицию в хронике «Соборяне» по отношению к жизни, к прошлому. Именно с этим героем связано понятие «старая сказка», под которым подразумевается «историческое прошлое и живая связь с ним»¹. Туберозов отмечает, что воспоминания о старом времени, «старая сказка», Николая Афанасьевича «освежила и успокоила от раздражения, в которое ввергла его новая действительность» (4, 152). Сначала он думает, что это черта старости: «уже остарел и назад меня клонит» (4, 152), но затем отмечают свою связь с прошлым: «таков был я сыздетства» (4, 152). В молодости Туберозову тяжело было смотреть на разрушение старой деревянной церкви: «Чуден и светел новый храм возведут на Руси, и будет в нем и светло и тепло молящимся внукам, но больно глядеть, как старые бревна без жалости рубят!» (4, 152). Необычно и его отношение к старообрядцам, Туберозов отмечает положительные качества раскольников, которые «блюдут свое заблуждение, а мы своим правым путем небрежем» (4, 32), также он понимает, что раскольники не все «дураки» (4, 47), они видят несовершенство церковного общества и духовенства. Таким образом, Савелий Туберозов всегда имел связь с прошлым, но о «старой сказке» задумывается именно в старости. «Живите, государи мои, люди русские, в ладу со своею старою сказкой. Чудная вещь старая сказка! Горе тому, у кого ее не будет под старость!» (4, 152).

Однако новая действительность игнорирует прошлое и «старая сказка» оказывается под угрозой. Наблюдая за такими людьми, как Варнава и Термосёсов, которые непочтительно относятся к прошлому, Туберозов утверждает: «Без идеала, без веры, без почтения к деяниям предков великих... Это... это сгубит Россию» (4, 183). На что предво-

¹ Подробнее см.: *Майорова О.Е.* «Божедомы. Повесть временных лет». Рукописная редакция хроники Лескова «Соборяне». Вст. ст. С. 44.

датель дворянства Туганов равнодушно отвечает «А что ж, если ей нужно сгнубить, так и сгубит». Неоднократно он отмечает свою старость и бессилие перед новой действительностью: «лишь живая струя властна напоить душевную жажду мою, которой нет утоления при одной мысли, что я старей... седой... полумертвец... умру лежачим камнем и... потеряю утешение сказать себе перед смертью, что ... силен по крайней мере присягу выполнить и... и возбудить упавший дух собратий!» (4, 204). В будущем без прошлого он не видит ничего хорошего: «я хил, стар и отупел от всех оных «молчи»... А что еще там на смену мне растет?» (4, 74) К концу хроники «хилый и разбитый событиями старик Туберозов» умирает.

Еще один житель старгородской поповки — Ахилла Десницын, он «от самых лет юности своей был человек весьма веселый, смешливый и притом безмерно увлекающийся. И мало того, что он не знал меры своим увлечениям в юности: мы увидим, знал ли он им меру и к годам своей приближающейся старости» (4, 7). Туберозов называет Ахиллу «дитя великивозрастное» (4, 272), а также после очередной проделки дьякона, упрекает его: «отдай же ты кому-нибудь свою удаль: ты не юноша, тебе пятьдесят лет» (4, 207). События, нарушившие покой Старого города, меняют и Ахиллу. Так, он оказывается не в силах одолеть Термосёсова и понимает, что теперь на силу надеяться нельзя (см.: 4, 200). В конце хроники «немудрый Ахилла стал мудр»: «О, какая разница была уж теперь между этим Ахиллой и тем, давним Ахиллой <...> Тот Ахилла являлся свежим утром после ночного дождя, а этот мерцает вечерним закатом после дневной бури». Таким образом, дьякон стареет, обретает мудрость, но со всей своей сказочной богатырской силой оказывается бессилён перед новой действительностью. После смерти Савелия Туберозова и приезда нового протопопа Ахилла пытается сохранить память о старом протопопе, он решает поставить ему памятник: «вы думаете, как бы нового встретить, а я — как бы старого не забыть» (4, 294). Это не единственный раз, когда Ахилла задумывается о том, что останется после смерти человека, будут ли его помнить. Об этом он спрашивает и старого карлика Николая Афанасьевича: «А забываешь, Никулушка, про госпожу-то свою? Про боярыню-то свою, Марфу Андревну, забываешь? <...> — Забывать, сударь отец дьякон, я уже стар, я уже и сам к ней, к утешительнице моей, служить на том свете давно собираюсь, — отвечал карлик

очень тихо и с легким только полуоборотом в сторону Ахиллы» (4, 133). Таким образом, в старости герои больше обращены к прошлому, можно сказать, что они становятся его частью, чувствуя приближение смерти.

Захария Бенефактов, «второй иерей Старгородского собора, совсем в другом роде. Вся его личность есть воплощенная кротость и смирение» (4, 6). «По летам отец Захария немножко старше отца Туберозова и значительно мощнее его, но и он, так же как и протопоп, привык держаться бодро и при всех посещающих его недугах и немощах сохранил и живую душу и телесную подвижность» (4, 6). Захария не пытается противостоять «новой действительности» благодаря кротости и смирению. Однако он также оказывается бессильным в некоторых обстоятельствах, например, когда Варнава Препотенский, который научил ученика отвечать урок. В итоге Захария «пришел расстроенный и сконфуженный со слезами от преподавания уроков» (4, 72) вместо Савелия Туберозова, так как был потрясен и едва нашел, что ответить ученику. Следует отметить, что со смертью с Захарии «Старгородской поповке настало время полного обновления» (4, 319).

Таким образом, в хронике «Соборяне» старикам будущее не представлялось оптимистичным, поскольку именно в старости герои ощущают связь со «старой сказкой», то есть с традициями, национальными основами жизни и историческим прошлым в отличие от молодого поколения, которое увлечено всем новым. Это мошенник Термосёсов, нигилистка Бизюкина и учитель Препотенский. К ним же можно отнести и предводителя дворянства Туганова, который равнодушно смотрел на то, что происходило в Старгороде и не хотел помочь Туберозову. Совсем не лучшая смена тому, что уходит в прошлое. Новая действительность разрушает «старую сказку» своим отрицанием или игнорированием того, что складывалось веками и что, по мнению Лескова, могло бы дать «добрые плоды». Со смертью главных героев уходит в прошлое и забывается «старая сказка».

A.A. Rybakova

«Woe to him who does not have it in old age»: The role of the «staraya skazka» in the life of the heroes of the chronicle «Cathedrals» by N.S. Leskov

The article examines the concept of an «staraya skazka», its role in the life of the heroes of the chronicle «Cathedrals» by N.S. Leskov. It is in old age that the heroes feel a connection with

the «staraya skazka», that is, with traditions, national foundations of life and the historical past, in contrast to the younger generation, carried away by novelty.

Keywords: N.S. Leskov, «Soboryane», «staraya skazka», the past.

Об авторе:

РЫБАКОВА Анна Алексеевна — аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

С.С. Царегородцева

Старость и молодость: два нравственно-религиозных этапа в истории старообрядчества (по роману Г.Д. Гребенщикова «Чураевы»)

Старообрядчество как феномен патриархальной культуры со свойственным ему общинным устройством, уникальным бытом и нравственным кодексом веры Г.Д. Гребенщиков активно изучал в первое десятилетие XX века. В статье делается попытка описать нравственно-религиозного этапы русского старообрядчества, связанные с сохранением религиозных норм стариками-начетчиками и обновлением, вызванным новыми жизненными реалиями XX века. Композиционным узлом первого тома романа является конфликт носителя традиционных ценностей Фирса Чураева и его «московского» сына Василия.

Ключевые слова: старообрядчество, роман-хроника, роман-эпопея, путевой очерк, этнографический очерк.

Начало XX века, а точнее период с 1906 по 1917 год можно считать «золотым веком» истории старообрядчества. Это было время, когда строились старообрядческие церкви, открывались типографии, издавались газеты и журналы дрелеправославной веры: «Слово правды» 1907, «Церковь» 1908–1917, «Голос старообрядца» 1916.

Одним из оригинальных мыслителей и ведущих авторов старообрядческой литературы золотого века является Ф.Е. Мельников, написавший ряд монографий и большое количество статей. Главной заслугой этого писателя и активного начетчика является то, что он сумел доказать, что старообрядчество отличается от «казенного» православия не только некоторыми обрядами и разницей в вероучении, но и сутью самой веры.

Г. Д. Гребенщиков был хорошо знаком со старообрядческой литературой. Об этом свидетельствует большой список книг по расколу в его библиотеке, позже приобретенных братьями Белослюдовыми у Гребенщикова в 1914 году. Среди них книга о Выгорской обители и три полемические работы Ф.Е. Мельникова.

Другим источником сведений о староверах для начинающего журналиста и писателя Гребенщикова было непосредственное общение с ними, так он оказался среди первых исследователей, кто организовал экспедиции по изу-

чению уникальной культуры старообрядцев, живших вдоль рек Убы и Бухтармы (Южный Алтай).

В 1910 году по заданию Русского географического общества Г.Д. Гребенщиков исследовал долину реки Убы. Зарисовки, статей для газет и журналов, очерков об Алтае в этот период Г.Д. Гребенщиковым было написано около двадцати. «Алтайская газета» с ноября 1910 по февраль 1911 года поместила тринадцать из них под общим заголовком «В уголках Алтая». Это «Тюдрала», «В Ульбинских порогах», «Басаргинский водопад», «Рахмановские ключи» и другие. Самый крупный среди них — этнографический очерк «Река Уба и убинские люди».

Материал, собранный начинающим писателем во время его поездок по местам проживания староверов, кажется ему настолько интересным, что одну из глав очерка «Река Уба...» он заключает словами: «Это не жизнь, а сплошная оригинальная опера, и для любителей русского жанра здесь широкое поле для художественной жатвы, будь этот любитель поэт, художник или даже композитор».

Во время поездки по Убе Г. Гребенщиков проводил много времени в беседах со старообрядцами. В деревне Выдрихе он выделяет вождей старообрядчества: Сухоруковых, Егоровых и особенно Александра Платоновича Фирсова. Образы старообрядцев часто встречаются в рассказах и повестях 1910-1915 годов («В поселке», «Выборы», «Лесные короли», «Колдунья», «Убежище») и занимают центральное место в первом томе романа «Братья», все события которого почти целиком разворачиваются в старообрядческой деревне.

В 1911 году Г.Д. Гребенщиков предпринял вторую экспедицию в места проживания старообрядцев. Исследуя долину реки Бухтармы, он многое записывал, фотографировал. По итогам этой экспедиции он написал большой очерк «Алтайская Русь» и прочитал несколько лекций о старообрядцах в различных городах центральной России и Сибири. В программе лекции Г.Д. Гребенщикова «Алтайская Русь», прочитанной 15 марта 1915 года в г. Томске приводится ее подробный план¹:

1— e

Историческая справка о русском расколе. Протопоп Аввакум. Ермак и охочие люди. Заводы Демидова и Колы-

¹ Государственный архив Восточно-Казахстанской области (ГАВКО). Ф. № 132. Оп. 1. Д. 57.

ванское наместничество. Старая пограничная линия от Бийского острова. «Камень». Беглые и пустыножители. «Беловодье». Указ Императрицы Екатерины Второй о прощении беглых. Бухтарминский архив. Допросы беглых. Преданья и рассказы стариков. Ясашные.

2 — e

Бытовые черты Бухтарминцев и Уймонцев. Староверье. Брак, семья и школа. Жизнь и промыслы ясашных. Мараловодство. Алтайская ярмарка. Язык. Пословицы. Поверья. Сказки. Песни. Духовные стихи. Алтайская Русь.

План говорит о глубоком и системном изучении старообрядчества Гребенщиковым. Его лекции сопровождалась иллюстрированием исторических картин и фотографических снимков на экране. Лекция «Алтайская Русь» во многом построена на основе одноименного очерка. «Алтайская Русь». Как верно замечает Т.Г. Черняева, в этом очерке автор совершает путешествие не в пространстве, а во времени. Существенно меняется масштаб размышлений и выводов автора. Если в «Реке Убе» Гребенщиков стремится к локализации изображения (Уба, убинские люди), то во втором очерке он делает широкое обобщение — «Русь», то есть русская старина, русская история¹. Таким образом, в сознании Гребенщикова складывается национальная концепция, позже развернутая в романе «Чураевы».

Материал, собранный Г.Д. Гребенщиковым в этнографических экспедициях, послужил источником для его многотомного романа-эпопеи «Чураевы». В 1916 году первый том романа прочитали М. Горький и В. Шишков, единодушно отметив высокий уровень прозы Г.Д. Гребенщикова, а С. Скиталец написал, что роман «произвел на читающую публику ошеломляющее впечатление открытия новой неведомой доселе страны, подобно тому, как если бы вдруг всплыла со дна океана затонувшая когда-то легендарная Атлантида или ожил сказочный древнерусский град Китеж².

Тема старообрядчества, к которой русские писатели не обращались со времен П.И. Мельникова-Печерского, оказалась интересной и новой. Автор, работая над первыми частями своего произведения, видел его романом-хроникой

¹ Черняева Т.Г. Г.Д. Гребенщиков о старообрядцах Алтая // Язык и культура Алтая. Барнаул, 2001. С. 19–21

² РГАЛИ. Ф. 484.

старообрядческой семьи, по его замыслу он должен был состоять из двенадцати томов и охватить 40 лет жизни семьи староверов Чураевых. Писатель успел закончить и опубликовать — семь томов: «Братья», «Спуск в долину», «Веления земли», «Трубный глас», «Сто племен с единым», «Океан багряный», «Лобзания Змия».

Г.Д. Гребенщиков, обращаясь к расколу, интересуется их духовным наследием, системой ценностей, которая складывалась столетиями и бережно хранилась старообрядческими начетчиками. Главный герой первого романа Гребенщикова — Фирс Чураев — один из наиболее крепких староверов в своей округе, купец и предприниматель. Он настоящий борец за веру, заступник за сохранение старообрядческих традиций и ходатай перед властями. На первых страницах романа Гребенщиков рисует его портрет: «Высокий, с неровной темной бородой, без шапки, в длинном черном кафтане, старик Чураев опирался на большой костыль и выступал среди своей семьи, как архиерей среди послушников»¹. Старику Чураеву 65 лет, он здоров и крепок, много работает. В Чураевке он начетчик: бракует, отпевает, улаживает споры сельчан. Это сильная личность, «вождь старообрядчества».

Его «старость» соотнесена автором не столько с возрастом, сколько с непререкаемым авторитетом среди староверов — Гребенщиков называет его архиереем, а всех остальных героев, молодых и старых — послушниками.

Во второй главе романа в описании Чураевки Гребенщиков рисует дома главных героев, используя антитезу молодой — старый: «На ограде у Чураевых три дома, один другого меньше, один другого старше. Сразу видать, какой в какие времена построен, какой какую бережет бывальщину»². Фирс Чураев помнил и самый старый дом — маленькую избенку с берестяной крышей, в которой жили его дед и бабка. Этот дом сгорел незадолго до женитьбы Фирса. Три новых дома Чураевых — большие, самый большой — самый новый дом.

Глава чураевского рода, Фирс Платонович, часто поднимался на увал и любовался отлаженной жизнью своей деревни; за рекой видны были пашни и луга, а дальше горы, укутанные утренним туманом, а ближе, в зеленом ко-

¹ Гребенщиков Г.Д. Братья. Собр.соч в 6 томах/ Г.Д. Гребенщиков. Т. 1. Барнаул, 2013. С. 51.

² Гребенщиков Г.Д. Указ. соч. С. 54.

согоре за рекой, маральник. Жизнь Чураевых устроена так, что все его хозяйство под руками, на виду. Из дома видны пашни, пасека, маральник, а с пашни, из пасеки и из маральника, как на ладошке, дом и вся деревня. Реки же — как надежная гордьба между деревней и благодатью божьей. Это образ идеальной общины, очень близкой областническим идеологам, которых подкупала самодостаточность и изолированность старообрядчества, а также умение противостоять вмешательству внешнего бесовского мира. Староверы твердо отстаивали все «старое», сопротивляясь любому обновлению в вопросах веры и жизнеустройства. Однако отлаженная жизнь Чураевки оказалась разрушенной. Любовь-страсть разрушила привычный уклад в семье Чураевых. Не смогли устоять перед лавиной чувств столь разные герои романа как средний сын Чураевых — Викул и Наденька. Дочь московского профессора Наденька сначала с восторгом приняла чистую атмосферу старообрядческой деревни, даже попробовала носить сарафан, но уже замужем за Викулом, ожидая ребенка, пережила горькое разочарование и поняла, что любит она Василия. Побег Наденьки и Василия привел Викула на каторгу и стал главной причиной разрушение крепкого чураевского гнезда.

Трагедией жизни старика Чураева оказалась в том, что у него не было преемников. Старший и средний сыновья не стали начетчиками, а любимый младший сын Василий Чураев публично отрекся от веры отца, обвинив его в злодеяниях. После этого глава чураевского рода сознательно принял смерть, тяжко греша уже самым фактом самоубийства. Его надежды на любимого сына оказались неоправданными. Посланный в столицу «познать огненные слова», Василий Чураев «переучился», не нашел новых утверждений веры отца своего, а наоборот начал сомневаться в ней и искать истинную веру.

Г.Д. Гребенщиков был не единственным исследователем старообрядчества в начале XX века. В 1908 году Михаил Пришвин отправился в Заволжский край, где сохранилась «кондовая Русь» и написал очерк «У стен града невидимого (Светлое озеро)». По мнению М. Пришвина, староверы — большие дети, русские лесные рыцари, и им суждено исчезнуть с лица земли, но и быть воскрешенными в романе какого-нибудь Вальтера Скотта.

Со староверами из Чураевки их роднит сохранившийся русский быт и древлеправославная вера. Безыскусная, но твердая вера в существование града Китежа восхищала,

но не убеждала М. Пришвина. Он показал заблуждения староверов, а порой и откровенную дикость и жестокость в их среде. Например, в очерке передан рассказ о том, как во время похорон умершая от голода женщина пошевелилась, но старший скормандовал продолжать обряд и забросать гроб землей, а она «там дойдет».

Аналогичный эпизод есть в 4 главе романа Гребенщикова «Братья», когда «дьявольски кощунственный хитрец Данило Акундинович» предъявил на старообрядческом соборе заморенную голодом Ненилу в гробу как мертвую, которая «четвертый день лежит, а пахнет благодатью», чтобы одержать превосходство над Чураевыми и доказать истинность своей веры.

Не лучшим образом на этом соборе повели себя и сторонники Фирса Чураева, опрокинув гроб и, таким образом, разоблачив обман Акундиновича. Это двойное злодейство стало решающим стимулом для того, чтобы Василий Чураев открыто обличил веру отцов. Обращает на себя внимание разница авторских позиций: Гребенщиков предельно заостряет оценку происходящего, рассматривая ситуацию «изнутри», Пришвин излагает событие «извне», не давая ему прямой оценки.

Летом 1912, 1913 и 1914 года талантливый сибирский писатель А.Е. Новоселов совершил несколько поездок по селам Юго-Западного Алтая, записывая фольклор и изучая культуру старообрядцев. Посетив молеальный дом «федосеевцев» в Мало-Убинке, А.Е. Новоселов писал в очерке «У старообрядцев Алтая»: «Своеобразное впечатление осталось у меня от вечерней службы, кажется, попал в катакомбы первых христиан. Шли века, разливалась жизнь, один народ вставал на место другого, а тут каким-то волшебством все осталось в полной неприкосновенности»¹. Самым крупным произведением А.Е. Новоселова о старообрядцах является повесть «Беловодье», высоко оцененная М. Горьким и в 1917 году опубликованная им в журнале «Летопись». Это произведение построено на весьма распространенной в старообрядческой среде социально-утопической легенде о Беловодье, которая широко бытовала у Бухтарминских старообрядцев.

Декабрист Матвей Муравьев-Апостол, отбывая ссылку в Бухтарме с 1829 по 1837 год, видел, как вели через Бухтарминскую крепость схваченных искателей Беловодья.

¹ Новоселов А. Е. Беловодье / А. Е. Новоселов. Иркутск, 1981. С. 234.

Поисками Беловодья старообрядцы занимались вплоть до начала XX века, когда проводили этнографические экспедиции Г.Д. Гребенщиков и А.Е. Новоселов. Так, в этнографическом очерке «Алтайская Русь» Гребенщиковым выведен яркий образ Асона Зырянова, это «большой умник, грамотей и толковый расколоучитель». Асон Зырянов — крестьянин села Белое, водил сельчан на поиски легендарного Беловодья, именно он нарисовал для исследователя и учителя А. Белослюдова маршрут в Беловодье, свято веря в его реальность.

Миф о Беловодье был хорошо известен старшим областникам. В 1886 Н.М. Ядринцев опубликовал очерк «На обетованных землях. (Из путешествий по Алтаю)», где утверждал, что миф о Беловодье весьма распространен в Южной Сибири и «нет-нет да и начнется попытка отыскать заветное «Беловодье». По пути следования Н.М. Ядринцеву встречались многочисленные странники, которые ехали «местов искать». Удивлялся их настойчивости автор, не понятно ему было, как можно еще чего-то искать среди такой красоты и приволья, какой наделен Алтай.

В очерке приводится и описание земли обетованной, где «много земли ... и угодьев, и нет здесь тягостей и тяжкого крестьянского горя. Есть здесь храмы, и звон колоколов будит пустыню». Еще красочнее и гораздо многоцветнее он описывал реальную красоту этих мест: «Я увидел целые поля, покрытые мальвами. Это был настоящий лес цветов. Они были лиловые и белые, в рост мой. Я выскочил из повозки, набрал целый пук цветов, образовав чудовищный букет, уселся с ним и смотрел в синеющую даль гор. Солнце сияло так ослепительно, все было такое праздничное! Никогда, моя родина, я не видел тебя более красивою! Я увидел тебя здесь весенней красавицей, украшенной мальвами, дикими розами, пионами, лилиями, я видел тебя с красотой твоих утопающих вдали гор, с богатством цветущих долин. Здесь ли, кажись, не воспользоваться твоими благами, девственная земля, здесь ли не создать счастья?!» Мысль, о том, что заповедная земля Алтая, по которой бредут странники, и есть Беловодье, земля обетованная, и что лучше ее не найти, у публициста Н.М. Ядринцева высказана прямо.

В повести А.Е. Новоселова «Беловодье» эта мысль в подтексте, высказать ее может только чудовище, которое обольщает Панфила в ночных грезах: «Нет там земли Восеонской! Разве здесь вам худо? Вспомни, сколько исходили вы, а где вы видели лучше, чем здесь? Тут и Беловодье

вам...». Но Панфил не поддавался искушению, помня наказ отца: «Беловодье, оно от всех стран отличительно... Найдешь, небось... Вдоволь там воды, вдоволь черной земли, и леса, и зверя, и злаков всяческих, и овощей... Трудись только во славу божию, как прародитель наш Адам трудился. Не смотри, что хорошо сама земля родит. Потом поливай ее...»¹

Старообрядцы, описанные Гребенщиковым в романе «Чураевы», тоже заняты поисками, но не земли обетованной, а самой веры. Богоискательство — путь главного героя романа Василия Чураева. Замышляя написать национальную эпопею нового времени, Гребенщиков исходил из истины: если хочешь понять историю страны — нужно понять историю семьи как хранительницы веками устоявшейся системы ценностей и традиций. Поэтому Гребенщиков обращается к старообрядческой семье как наиболее патриархальной в России. Решая вопрос о сохранении патриархального, Гребенщиков считает, что в начале XX века, находясь на новом этапе развития, представители староверия должны принять новые веяния эпохи и призвать новых начетчиков. На сюжетном уровне романа писатель показывает, что после смерти главы чураевского рода Фирса Платоновича в Чураевке всё пришло в упадок. Во втором томе «Спуск в долину» Онисим рассказывает о Чураевке: «Старики, которые покрепче, все поумерли, а которые остались — стали старые, их никто не слушает. Староверие как-то все расстроилось, а молодежьник ни тебе в моленную пойти, ни тебе в церкву, — а вот только бы накуролесить да напакостить, да выпить, да хайлать всю ночь песни, да у кого-нибудь окно выбить, либо ворота высмолить... Безобразие!.. Прямо уж такая безотцовщина пошла — не приведи Господь!»²

В центре романа «Трубный глас» — жизнь нескольких семей в переломный исторический момент, в канун первой мировой войны и революции. Жители Чураевки призываются на войну, но некому их благословить, и тогда старики обращаются к Василию Чураеву с просьбой вернуться на родину и заменить отца. Василий воспринял это как прощение земляков накануне войны. Он прибыл в Чураевку, нашел Кормчую книгу и кадьлицу, облачился в дедов-

¹ Новоселов А. Е. Беловодье / А. Е. Новоселов. Иркутск, 1981. С. 124.

² Гребенщиков Г. Д. Спуск в долину // Гребенщиков Г. Д. Собр. соч. в 6 томах. Т. 1. Барнаул, 2013. С. 309.

ский, простой, пропахший чистотою, воском и кедровою смолой наряд и стал служить. Гребенщиков подчеркивает, что стал не только дьяком, но и «старцем, взявшим на себя тяжелое отцовское духовное наследие... он почуял и поклялся духом, что будет его первое служение ново и отменно, и будет его первое слово ново и отменно, и все в нем обновлялось, как бы принимало схиму нового и радостного подвига».

Тема войны придавала еще большую остроту сюжета и масштабность изображаемому в романе Гребенщикова, герои которого ищут настоящую веру, настоящую систему ценностей, которая смогла бы стать условием и гарантом стабилизации разрушающего патриархального уклада Сибири. Именно система ценностей, которая за века сложилась у русского народа, помогла героям романа «Чураевы» выжить и во время войны и в послереволюционное безвременье.

S. S. Tsaregorodtseva

Old and youth: two moral and religious stages in the history of the old believers (on the novel by G. D. Grebenschikov «Churaevs»)

Old believers as a phenomenon of Patriarchal culture with its characteristic communal structure, unique way of life and moral code of faith G. D. Grebenschikov actively studied in the first decade of the XX century. The article attempts to describe the moral and religious stages of the Russian old believers associated with the preservation of religious norms by the old-school students and the renewal caused by the new life realities of the XX century. The compositional node of the first volume of the novel is the conflict between the bearer of traditional values Churaev and his "Moscow" son Vasily.

Keywords: old believers, chronicle novel, epic novel, travel essay, ethnographic essay.

Об авторе:

ЦАРЕГОРОДЦЕВА Светлана Сергеевна — кандидат филологических наук, зав. кафедрой русской и украинской литературы с методикой преподавания Гуманитарно-педагогической академии (филиал в г. Ялте) Крымского федерального университета.

**К вопросу о соотношении старости человека и мира
в дневниках Е.А. Шварца 1940-х гг.**

В статье поднимается вопрос о соотношении старости человека и мира в дневниках Е.А. Шварца 1940-х годов (в том числе на основе ранее неопубликованных записей). Рассматриваемые лексемы «старость», «старый», «стареть» и пр. соотносятся с биографическим и историко-литературным контекстом 1940-х гг. Также прямое и контекстуальное значение лексем сопоставляется с подобными лексемами в произведениях Шварца того времени (художественные тексты, письма).

Ключевые слова: дневники 1940-х годов, старый, прежний, ветхий, давний, мудрый, довоенный / поствоенный, старость / молодость, память / забвение, человек, мир / действительность, Евгений Шварц, Юрий Герман.

Дневники Евгения Львовича Шварца 1940-х гг. создавались в непростое для писателя и страны время. Шварц пережил первые месяцы блокады Ленинграда, эвакуацию, тяжелую жизнь в Кирове и Сталинабаде, возвращение в Ленинград. В 1942-м году ему исполнилось 46 лет, сам Шварц отмечал в дневниках, что выглядит как старик (сказались и дистрофия, приобретенная во время блокады, и эвакуация), но не чувствует себя таковым:

И вот — позорно моложава

Моя лукавая душа¹.

Так пишет Шварц в своем стихотворении «Я прожил жизнь свою неправо..», датированном 24 апреля 1945 года. Современники отмечали необычайную легкость характера Шварца, казалось, будто и не было тех потрясений, выпавших на его долю.

В самом личном своем произведении — дневниках — Шварц был откровенен, и именно они стали источником сведений об отношении Евгения Львовича к старости, внешней и внутренней. Также в ряде случаев мы обратились к другим произведениям Шварца того времени: собственно художественным (к «Сказке о потерянном времени» и стихотворениям) и письмам.

¹ Шварц Е.А. Стихотворения. Раешники. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2018. С. 218.

Дневники Шварца ведут свой отсчет с 1942-го года, именно в это время он начал вести свои записи. Точнее, продолжил:

Уезжая в декабре 41 из Ленинграда в эвакуацию на самолете, куда нам разрешили взять всего по 20 кило груза — я тетради эти сжег, о чем очень жалею теперь. Но тогда казалось, что старая жизнь кончилась, жалеть нечего. В Кирове в апреле 42 завел я по привычке новую тетрадь, которую я кончил вчера. <...> Потом вспомнил, что кончилась моя старая тетрадь, да кстати и мыло все вышло <...> Тогда я взял с собой Наташу, и мы пошли в ДЛТ. Для ванны купили детского мыла, а для себя купил я эту [новую] тетрадочку».

(Запись от 16 января 1947 г.)¹

Война, блокада и эвакуация разделили жизнь Шварца и его семьи надвое: на старую, довоенную, и новую, поствоенную, жизни. Синонимом слову «старый» здесь служит «прежний», которое в дневниках проявляется очень интересно.

Во-первых, «старый-прежний» употребляется, когда речь идет о знакомом литературном сюжете:

Надо придумать две сказки для сборника. О чем? Если попробовать старую сказку о двух деревьях, о терновнике и о горошке?

(Запись от 10 апреля 1942 г.)²

Или о прежнем (довоенном) месте жительства:

17 июля 1945 года я переехал на старую мою квартиру, которую в феврале 42-го разбило снарядом. <...> Перед глазами моими прежние окна тех квартир, что напротив — только жильцы не те. Из восьми, примерно, квартир, с которыми мы за семь лет мирной жизни освоились настолько, что сразу узнавали, если подходили к окну знакомые лица, не осталось никого. Нет, осталась одна квартира, где три отчаянных мальчишки вечно свешивались через подоконник. Собирались разбиться. Сейчас все они здесь. Они

¹ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 49. Л. 1. Здесь и далее дневниковые записи публикуются впервые.

² Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Л. 4.

стали старше, конечно, но через подоконник свешиваются по-прежнему. <...> Итак, я сижу на прежнем месте и старая моя фарфоровая чернильница вернулась ко мне, но странное чувство беспокоит меня. Иногда, несмотря на разбитые окна напротив, мне кажется, что я не уезжал и ничего не было. И сразу чудовищность этой мысли начинает томить и беспокоить. Но я дома, дома.

(Запись от 23 июля 1945 г.)¹

Или о знакомых людях, с которыми Шварц был знаком или дружен до войны и встречался после нее:

Чевычелов, с которым встречались мы в Кирове, как будто сто лет назад, постаревшие старые знакомые.

(Запись от 29 августа 1945 г.)²

В вышеприведенном отрывке мы отмечаем любопытную деталь: знакомые не только старые (давние), но и постаревшие (по возрасту). Старость у Шварца — это не только давность, «прежность», но и возраст. Старичков, стариков и старух у него очень много, причем он различает, например, очень пожилых и старых, подразумевая под последними совершенно дряхлых людей:

На ступеньках закрытого ларька всегда сидит очень пожилой, седой инвалид еврей. Возле него лежат костыли. Он торгует папиросами. <...> Ребята спекулируют билетами в кино, которое помещается в одном из фойе Театра оперы и балета, и билетами на наши спектакли. Недавно они украли пятьдесят билетов у близорукого старика, нашего агента по распространению билетов.

(Запись от 5 февраля 1944 г.)³

Вспомним, что в повести «Сказка о потерянном времени», также написанной в 1940-е годы, дети и старые волшебники борются за свое время и свою молодость. Петя Зубов, придя в школу, видит в зеркале «высокого, худого, бледного старика», в которого он превратился. Сами волшебники в конце сказки вернулись в свое прежнее состоя-

¹ Архив Е.А. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Лл. 66–67.

² Там же. Л. 77.

³ Там же. Лл. 46–47.

ние: «На сороковом обороте стрелок волшебники стали дряхлыми, сгорбленными старичками»¹.

Важной мыслью заканчивает Шварц свою сказку: «<...> человек, который понапрасну теряет время, сам не замечает, как старее»². Старость у Шварца всегда связана со временем, она является отсчетом всего в его бытийственном и художественном мире. Старость — это предел человеческого существования, после старости — только смерть.

И здесь мы сталкиваемся с удивительным феноменом. С одной стороны, Шварц старается избегать лексемы «старый» и особенно его словоформы «старик / старуха», поскольку в контексте эти слова приобретают негативное значение:

Хорошо бы написать сказку следующего содержания — краткая история обезьян. Это неправда, что люди происходят от обезьян. На самом деле обезьяны были когда-то людьми, такими же, как и мы. И достигли они высоких ступеней развития. Как мы. Но вот у них началась война. Затяжная. Сто пятьдесят лет продолжалась она. Все молодые были перебиты. Но обезьянья нация цеплялась за жизнь. Рожать стали старики и старухи. От этого даже самые молодые обезьяны так похожи на старичков и лица у них в морщинах от рождения. Потомки стариков, старух и трусов скрывались в лесах, цепляясь за жизнь, жадно хватая все, что съедобно — отчего и ноги у них научились хватать, цепляться, зажимать. <...>

(Запись от 4 ноября 1942 г.)³

Даже такая уменьшительно-ласкательная форма, как «старичок» зачастую приобретает отрицательный характер:

Остановился я в марте 41-го года в гостинице «Москва». Уснул после обеда и вижу тяжелый сон. <...> Комната, набитая дьяволами. Особенно противен крошечный слабый старичок, пытающийся укусить меня в колено. Я отталкиваю его. Он бежит в угол. Становится выше.

(Запись от 23 апреля 1942 г.)¹

¹ Шварц Е.Л. Сказка о потерянном времени // Габбе Т.Г., Шварц Е.Л. Сказки. М.: Дет. лит., 2013. С. 249.

² Там же.

³ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Л. 27.

В художественных текстах Шварца этих стариков и старух практически нет. «Сказка о потерянном времени» и несколько стихотворений — чуть ли не единственные исключения из богатого многообразного наследия.

С другой стороны, в дневниках сталинабадского периода описываются приятные и солидные старички:

Многие из них, особенно высокие старики в халатах и чалмах, производят впечатление солидное и благородное. О чем они говорят не спеша и солидно, когда сидят на своих ковриках и пьют чай или ждут покупателей?

(Запись от 26 января 1944 г.)²

На рынке Катя погладила ослика, на котором сидел стари́к в чалме. Стари́к добродушно засмеялся. И я вдруг страшно обрадовался, что стари́к понял нас, а мы его. Все как у людей, несмотря на горы, чалму, язык.

(Запись от 31 января 1944 г.)³

Вполне закономерно предположить, что сам Шварц, подсознательно не признавая свою *возрастную* старость, не называл себя стариком или старым, стеснялся, когда его принимали за старшего, то есть старого:

Итак, значит, вчера был у Люси и Толи, то есть у Люльки и Котовщикова. Живут они на Лиговке, почти против Московского вокзала. <...> В комнате чад. Кроме меня гостей не было — чему я был, в общем, рад. Огорчила меня их некоторая, увы, бессознательная почтительность. Как к старшему. Точнее, как к старому.

(Запись от 14 января 1947 г.)⁴

Старость для Шварца — это не только возраст, но и мудрость. Сам он полагал, что недостаточно мудр, потому и не смел называться «старым»:

А в двенадцать приехал Юра Герман. <...> Говорили о Симонове, о кошках, об атомной бомбе, о еврее, который купил в Америке гостиницу, куда не пускали евреев, и вы-

¹ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 49. Лл. 19–20.

² Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Л. 44.

³ Там же. Л. 45.

⁴ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Л. 112.

весил светящуюся рекламу: «кошерная кухня», о театре, о лайках, о смерти, о старости, о трубках. Наш кот ходил и мяукал.

(Запись от 3-4 февраля 1947 г.)¹

Юрию Герману Шварц посвятил одно из своих стихотворений — «Ты десять лет назад шутил, что я старик...», написанного 11 августа 1945-го года. На нем мы остановимся подробнее, поскольку оно оказывается важным в контексте наших рассуждений. Приведем текст полностью.

Ты десять лет назад шутил, что я старик.
О, младший брат, теперь ты мой ровесник.
Мы слышали друзей предсмертный крик,
И к нам в дома влетал войны проклятый вестник.

И нет домов. Там призраки сидят,
Где мы, старик, с тобой сидели,
И укоризненно на нас они глядят
За то, что мы с тобою уцелели.

За унижения корит пустой их взор,
За то, что так стараемся мы оба
Забить постылых похорон позор
Без провожатых и без гроба.

Да, да, старик. Запрещено шутить,
Затем, что ныне все пророки.
Все смерть слышали. И, боясь забыть,
Твердят сквозь смех ее уроки².

Шварц и Герман подружились несмотря на разницу в возрасте (14 лет) и сохранили дружбу на всю жизнь.

Заметим, что на момент написания стихотворения Герману было всего 35 лет, и при этом Шварц обратился к другу «*старик*» трижды. Обращение здесь имеет прежде всего не биологическую природу, а дружескую, ведь часто близкие друзья называют друг друга соответствующим образом, обращая внимание на давнюю историю знакомства

¹ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 49. Лл. 17-18.

² Шварц Е.Л. Стихотворения. Раешники. Указ. изд. С. 219.

и продолжительные дружеские отношения (об этой коннотации мы писали выше).

Но за время репрессий и войны они оба действительно постарели: известные события «состарили» эмоционально, сожгли душевно. Потеря близких и друзей не проходит бесследно, человек приобретает жизненный опыт, новый эмоциональный опыт. Вместо домов — пустые места, вместо друзей — призраки. К 1945-му году Шварц и Герман похоронили многих: в 1937-м расстреляли Олейникова, в 1941-м — от плеврита скончался Введенский, в 1942-м погиб Хармс... Многие были похоронены там, где их не могли навестить: на Левашовской пустоши (Олейников), вероятно, похоронен в общей тюремной могиле Хармс, также предположительно, на Арском или Архангельском кладбищах в Казани захоронен поэт Александр Введенский...

Потеря близких не только сблизила неровесников, но и сравняла их в годах, превратив в *ровесников*. Правда, Шварц учел разницу в возрасте (напомним, 14 лет):

О, младший брат, теперь ты мой ровесник.

Друг — лирический объект — проходит путь от младшего брата через ровесника до старика. А лирический субъект обращается к своему другу, постепенно заменяя «я» и «ты» на «мы». В конце стихотворения появляется и дважды повторяется определительное местоимение *все*:

Запрещено шутить,
Затем, что ныне все пророки.
Все смерть слышали. И, боясь забыть,
Твердят сквозь смех ее уроки.

Это обобщение происходит перед лицом смерти: кто-то уже умер (или погиб), а кого-то только смерть ожидает, но кто встречался с ней на войне или думая о погибших близких и друзьях. То, что забыть хочется, не получается. А то, что смерть показала своими действиями, забыть боязно и страшно. Тема памяти и напрасного / возможного забвения оказывается одной из ключевых в стихотворении: *память* ведет к бессмертию¹, постоянному *напоминанию* о

¹ Ср.: у В.И. Даля бессмертность понимается как всегдашняя или продолжительная память о человеке на земле по его заслугам и делам, также: бессмертный — вечнопамятный (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х тт. Т. 1. М.: Рипол Классик, 2002. С. 146).

мертвых и живых, о желании не предавать *забвению*, о желании *помянуть* страну и народ, переживших и не переживших эти страшные времена.

Это стихотворение — как иллюстрация всех коннотативных связей: старость и как давность, и как ветхость / дряхлость, и как мудрость. Здесь же появляется еще один контекстуальный смысл лексемы: старость — как память и одновременно как забвение. И опять мы имеем дело с феноменом: с одной стороны, старость предполагает забывчивость субъекта и, как следствие, плохую память и неспособность воспоминания, то есть забвение; с другой — старость, вкупе с мудростью, означает свидетельство памяти, старичок / старик / старуха — как памятник того, что он увидел, пережил, передумал и пр. 1. Приведем примеры.

Старость как забвение обнаруживается прежде всего при использовании самой лексемы «старость»; например в письме Н.П. Акимову встречаем:

Временами меня одолевает мистический ужас перед Вяткой. Мне начинает казаться, что из этого города выехать невозможно, что я обречен тут торчать до старости, и так далее, и тому подобное.

(Е.Л. Шварц. Киров. — Н.П. Акимову. Сталинабад. Февраль 1943)²

И приметы старости как память о войне и тяжелых временах:

Бухгалтер худой, утомленный с очень красным лицом <...> Он не старый, но черные его волосы почти совсем побелели. <...> Рядом с бухгалтерией комната, где сидит кассир, Василий Алексеевич. Он маленький старичок. Бодрый. Живой. Отец одной актрисы и тесть актера.

(Запись от 11 февраля 1944 г.)³

Заметим, что в письмах 1940-х гг. Шварц практически не употребляет слов «старый» и его словоформ. Сопоставив

¹ Примечательно, что у Шварца нет именно *старца* как носителя мудрости.

² Из переписки Е.Л. Шварца. 1913–1958 / Подг. текстов, сост., вступ. и комм. Е. Биневица. СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2016. С. 287.

³ Архив Е.Л. Шварца // РГАЛИ. Ф. 2215. Оп. 1. Ед.хр. 48. Л. 50.

частоту упоминаний (68 в дневниках и 5 в письмах), возможно объяснить такое различие в попытке писателя и драматурга описать действительность и себя оценочно, субъективно, ведь дневники, как мы уже упоминали выше, были очень личным жанром для Шварца.

Итак, понятие старости в творчестве Шварца (публицистике и художественных текстах) связано прежде всего с категорией времени и является одной из важнейших онтологических категорий, определяющих его поэтику. В контексте лексема «старость» и ее словоформы (старый, старик, старичок, старуха, стареть и пр.) приобретают различные оттенки значения, обозначая многолетность (стародавность), ветхость, дряхлость и обветшалость (старость как возраст), бывшее (старый как прежний, давний), старость как состояние (старый дом), старшинство (возраст). В целом они выступают маркерами оценки внутреннего состояния человека (физической и умственной идентичности) и внешнего мира, взаимодействующего с человеком.

E. V. Voskoboeva

To the Question of the Correlation of Old Man And the World in the Diaries of E.L. Schwartz of the 1940s

The report raises the question of the relationship between human old age and the world in the diaries of E.L. Schwartz of the 1940s (including on the basis of previously unpublished notes). The considered lexemes “old age”, “old”, “grow old”, etc. correlate with the biographical and historical-literary context of the 1940s. Also the direct and contextual meaning of lexemes is compared with similar lexemes in the works of Schwartz of that time (literary texts, letters).

Keywords: diaries of the 1940s, old, dilapidated, long-standing, wise, pre-war / post-war, old age / youth, memory / oblivion, person, world / reality, Eugene Schwartz, Yuri German.

Об авторе:

ВОСКОБОЕВА Елена Владимировна — кандидат филологических наук, научный редактор Издательского дома «Петрополис» (Санкт-Петербург).

**Статья об О. И. Сенковском
из «Справочного энциклопедического словаря» (1855)**

Автор высказывает предположение, что анонимная статья об О. И. Сенковском, опубликованная в «Справочном энциклопедическом словаре» (1855), написана А. В. Старчевским при непосредственном участии героя статьи и может быть рассмотрена в качестве «творческого завета» Сенковского.

Ключевые слова: О. И. Сенковский, А. В. Старчевский, подведение итогов.

Старость, «последняя степень возраста, жизни»¹, — время подведения итогов, оценки собственных заслуг в различных сферах.

Осип Иванович Сенковский скончался 14 марта 1858 г. За десять лет до конца, летом 1848 г., он тяжело переболел холерой. За год до болезни, в августе 1847 г., неважно себя чувствуя, он покинул Санкт-Петербургский университет, отработав там 25 лет, положенные для получения пенсии². А. В. Дружинин (возглавлявший созданный Сенковским журнал «Библиотека для чтения» в 1856 — 1858 гг.), познакомившись с ним в 1849 г., так характеризовал его физическое состояние и настроение:

Не пренебрежение к делу, а недуг, изнуряющий и неисцелимый, вот разгадка его пассивной жизни в последние годы <...> Самая арена прежних успехов опротивела О.<сипу> И.<вановичу>, и это чувство не было чувством предосудительным: ветеран, изнуренный и измученный, не мог без тяжелого чувства смотреть на поле битв, прославивших его молодость. Сверх того, болезнь Сенковского по сущности своей всегда располагала его к ипохондрии и преувеличенно печальным помыслам.³

¹ Словарь Академии Российской. Часть V. СПб., 1794. Стб. 706.

² См.: *Савельев П.* О жизни и трудах О. И. Сенковского // Собр. соч. Сенковского (Барона Брамбеуса). Т. 1. СПб., 1858. С. XCVI.

³ Собр. соч. А. В. Дружинина. Т. 7. СПб., 1865. С. 783. Вперв. опубл.: Библиотека для чтения. 1858. Т. CXLVIII. Смесь. С. 79–100.

Арена прежних успехов («Библиотека для Чтения») была передана А. В. Старчевскому. Несмотря на все усилия, новому редактору журнала (с 1849 по 1856 гг.) не удалось добиться былой популярности у читателей.

Предшественник Дружинина по «Библиотеке...» так вспоминал Сенковского: «Жизнь его была надломлена, и хотя его сильный ум бодрствовал, но в нем не было уже ни прежней энергии, ни непоколебимой силы воли...»¹

Анонимная статья о Сенковском, опубликованная в 1855 г. в девятом томе «Справочного энциклопедического словаря»², появилась как раз в этот сложный период жизни постаревшего, измученного болезнью, оказавшегося не у дел Осипа Ивановича. Автором ее, надо думать, был упомянутый выше Старчевский (редактор «Словаря...»), тесно общавшийся с Сенковским в 1840-1850-е гг., но создание такой статьи при жизни героя вряд ли возможно без его непосредственного участия.

О некоторых фактах Старчевский мог узнать только от Осипа Ивановича. «В первой юности было у него задачею честолюбия — прочитать всё, что написано и напечатано на известных ему языках», — так объясняются причины энциклопедических познаний Сенковского в самых различных отраслях. Уместно продолжить цитату: «...можно представить себе последствия для здоровья такой затеи при настойчивости и терпеливости характера его в предприятиях. По девятнадцатому году жизни его лечили от чахотки, которая, к счастью, оказалась простым истощением сил, требовавшим только движения, путешествия, чтобы уступить место природной крепости сложения». О пошатнувшемся еще в молодости здоровье в статье упомянуто не однажды.

А вот почему Сенковский (в конце 1820-х гг. ставший известным арабистом) обратился к литературным занятиям: «...при большой деятельности по службе на пользу своих слушателей и на пользу училищного круга он погрузился еще из дружбы в разорительную для здоровья и ума неблагоприятную работу — составление и печатание словаря но-

¹ *Старчевский А. В.* Воспоминания старого литератора // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. 1891. Том XLV. С. 309.

² См.: Справочный энциклопедический словарь, издающийся под редакцией А. Старчевского. Т. 9. Ч. 2. СПб., 1855. С. 370–377. Здесь и ниже цитаты из статьи приводятся по этому изданию.

вейшего арабского языка — но, к счастью, прекращение средств к дальнейшему изданию освободило его от тяжелого предприятия, которое поглотило бы лучшие годá его жизни. Тогда на радостях стал он испытывать перо свое на поприще русской словесности...» Случай помог Сенковскому открыть в себе таланты журналиста и писателя.

Показательно сопоставление обсуждаемой статьи с цитированными выше воспоминаниями Старчевского, написанными и опубликованными в конце 1880-х — нач. 1890-х гг. Важно отметить не сходные места текстов (встречаются и они), а обратить внимание на различия.

Сенковский, как указано в энциклопедической статье, происходил «из древнего дворянского рода великопольского», представители которого принимали «более или менее примечательное участие в литературе», а в обществе запомнились «по своим познаниям в науках того времени, остроумию, красноречию и любезности». Знатное происхождение не помогло Осипу Ивановичу добиться известности и достатка: «Отец его, впоследствии камергер короля Станислава Понятовского, воспитан был в привычках непомерной роскоши неразлучной подругой матери своей, сестрою короля, супругою краковского воеводы Браницкого, — обстоятельство, оказавшее очень вредное влияние на состояние юного камергера, славившегося с ранних лет в обществе отличным образованием, необыкновенным остроумием и наружною красотою, и впоследствии решившее судьбу Осипа Ивановича, который должен был приобрести всё своим трудом и своими дарованиями».

В мемуарах Старчевский писал определеннее: «Сенковский был сын последнего польского камергера, состоявшего на службе короля Станислава Августа (Понятовского). Отец его был «ловелас» и «петиметр», как выражались наши прадеды. После ликвидации польского королевства он бросил жену с двумя детьми, сыном и дочерью, в имении в Литве, а сам исчез, так что ни жена, ни прочие его родные не знали, куда он девался и чем покончил»¹.

Вот как в «Словаре» представлен еще один известный факт биографии Сенковского: «В конце 1819 года отправился он путешествовать за границу с целью усовершенствования себя в звании восточных языков, а также для поправления здоровья, преждевременно расстроенного на-

¹ *Старчевский А. В.* Указ. соч. С. 310.

пряженными учебными занятиями». В воспоминаниях Старчевский дополнил этот факт одним свидетельством, выставляющим Сенковского не с самой привлекательной стороны: «Двадцатилетний молодой человек обратил на себя внимание тогдашнего виленского общества, постоянно бредя о путешествии по Востоку, вызвал к себе сочувствие в одной богатой девице зрелых лет, которая предложила ему свою руку и средства для этого путешествия»¹.

Такие подробности не попали в энциклопедическую статью по объективным причинам: Старчевский решился сообщить их читателям спустя тридцать с лишним лет после смерти героя статьи. Однако правомерно предположить, что подобные детали могли быть ему известны именно от Сенковского. Он мог сообщить их в то время, когда Старчевский работал над словарной статьей.

Значение художественного, научного, критического и т. д.² творчества Сенковского — Брамбеуса в словаре ничуть не преувеличено: «Влияние, оказанное Осипом Ивановичем Сенковским на общий вкус, это направление к естественности языка, к простоте выражения было решительно и особенно важно тем, что оно придало русскому письменному слову новую прелесть — прелесть весенней свежести — и следственно сообщило ему новую силу». Речь идет об известной борьбе в «сими» и «оньими», начатой в 1833 г.

«Будучи убежден во вредности старинного и постоянно действия французской литературы на русскую образованность и словесность, О. И. Сенковский хотел поколебать силу этой литературы, сломить наложенное ею иго на умы русских литераторов...» Так объяснены выступления «Библиотеки для чтения» против опыта «французской неистовой словесности» (ему редактор журнала, как указано в статье, пытался противопоставить английскую культуру).

Вот как определено значение его художественного творчества: «...все вдруг стали подражать примеру очаровательного *барона Брамбеуса*, который показал на опыте, как просто, легко, небрежно можно быть остроумным. С него началась у нас *особая литература*, которая, правда,

¹ Там же.

² К статье приложен поражающий тематическим многообразием избранный список художественных произведений Сенковского, его переводов, критических статей, научных и научно-популярных работ об искусстве, русской и всеобщей истории, филологии, этнографии, географии и статистике.

произвела множество приторных и усыпительных веселостей или так называемых “юморов”, но в то же время создала развязность, бойкость, легкость и тонкость выражения, дотоле неизвестные в нашем письменном слове и постепенно совершенствующиеся еще и теперь». А причина успеха «Библиотеки для Чтения» объяснена так: «...он (Сенковский. — А. К.) никогда не верил, по наблюдению и опыту, влиянию какого бы то ни было журнала на публику: он был уверен, что это мнимое влияние похоже на непоколебимость земли и движение солнца, между тем как земля увлечена им необоримо и самой себе невидимо; что всякий журнал читается с доверчивостью только теми, чьи мнения и страсти он угадывает только в той степени, в какой их угадывает, теряя у них милость и славу с той минуты, как вздумает идти наперекор или уверять их в том, что им не по нутру; что по числу и разряду читателей можно только знать количество и качество людей, явно или тайно расположенных к такому-то роду мнений, но отнюдь не оценить влияние журнала»¹. Сенковский предложил издание, которое нацелено на информирование читателя, а не на навязывание ему определенного образа мысли. Свой журнал он сравнивал с товаром, потребляемым «по вкусу покупателей»: «род аптечной расходно-приходной книги, по которой можно определить господствующие роды болезней».

Закljučая заметку, хотелось бы сделать два наблюдения:

1. Статья об О. И. Сенковском из «Справочного энциклопедического словаря» не вызвала бурной реакции — напрямую ее оценил лишь Булгарин в мемуарном очерке,

¹ Наблюдения из статьи пересекаются с работами Сенковского, написанными после выхода девятого тома «Справочного энциклопедического словаря» (что также указывает на его участие в написании энциклопедической статьи). В первом «Листке Барона Брамбеуса», датированном в «Сыне Отечества» 8 июля 1856 г., повторена та же мысль: «...я — старинный журналист, пользовавшийся (простите откровенность) кое-какою известностью на этом поприще, решительно отрицаю великое влияние журналов на общее мнение, хотя весьма умные люди и почти все в публике уверены в противном. Но весьма умные и даже преглубоко ученые люди были в течение тысячелетий убеждены, что земля стоит и солнце ходит около нее; отличнейшие философы горько насмеялись над пифагорейцами, которые по пристрастию к египетским тайным учениям осмеливались иногда утверждать о солнце то же самое, чему мы нынче верим беспрекословно, как очевидной истине» (Листки Барона Брамбеуса. Ч. I. СПб., 1858. С. 6).

опубликованном недавно современным исследователем¹. Мемуарист откликнулся на объявление, появившееся в газетах спустя месяц после смерти писателя. В нем отмечалось: «Некоторые из почитателей О. И. Сенковского, желая собрать материалы для возможно полной биографии покойного и для оценки его трудов как ориенталиста, профессора, ученого, литератора и журналиста, покорнейше просят всех знавших Осипа Ивановича сообщать свои воспоминания, переписку и статьи, какие заблагорассудят написать об нем. Из всего этого предполагается собрать сборник, который будет служить к определению значения Сенковского в русской литературе. Желających участвовать в составлении этого сборника просят доставить материалы и статьи не позже 1-го сентября текущего года в книжный магазин А. Смирдина-сына и комп.»²

Оценивая правдоподобие выступления из «Словаря», Булгарин писал, что «ни в одном из языков всего мира нет статьи, в которой все было бы искажено и изложено таким превратным образом». Чуть позже в той же «Северной пчеле» были опубликованы заметки Кс. А. Полевого. Значение Сенковского автор определил так: «Он оставляет в наследство последователям своим искаженный язык, шутливое, иногда шутовское направление, и в самых шутках грубость и пошлость, доведенные до балаганного гаерства. По крайней мере, у него было остроумие и особенный, только ему свойственный юмор в самых отчаянных увлечениях; но если это направление станут продолжать люди бездарные — нельзя будет поблагодарить за него!»³

Почитатели Сенковского пытались возражать⁴, но их голоса были не так слышны, как голоса противников Осипа Ивановича, которые только усилились после выхода собрания его сочинений, двухтомника «Листков» и воспоминаний его жены⁵. Следует понять, каковы причины столь

¹ См.: Северная пчела. 1858. № 95, 5 мая. Републ.: *Рейтблат А.И. Булгарин и вокруг. I. Воспоминания Ф. В. Булгарина о писателях (из «Северной пчелы») // Литературный факт. 2016. № 1-2. С. 247-257.*

² Северная пчела. 1858. № 82, 15 апреля.

³ Северная пчела. 1858. № 91, 28 апреля.

⁴ См., например: Суждения «Северной пчелы» о покойном О. И. Сенковском // Санктпетербургские ведомости. 1858. № 104, 16 мая.

⁵ См., например: *Лонгинов М. Н. Сенковский – журналист и повествователь // Русский вестник. 1859. Т. XXII. Современная лето-*

резких оценок, и статья из «Справочного энциклопедического словаря» при таких попытках должна оказаться в центре исследования.

2. Год спустя после публикации статьи Сенковский сумел вернуться к работе. А. В. Дружинин, описавший уставшего и сломленного человека в конце 1840-х гг., писал о последних двух годах его жизни: «Постоянные и изнурительные недуги, с которыми О. И. как бы сжился за последние пятнадцать лет своей жизни, с некоторых пор утратили над ним часть своей силы, что было для всех заметно по увеличивающейся литературной деятельности покойника. Оживление, начавшееся в нашей литературе в последнее время, как будто освежило собой угасающие силы ветерана русской журналистики»¹. В 1856 г. Сенковский, уже подведший черту под своей творческой жизнью, сумел вернуться в журналистику со своими «Листками». В них «старинный журналист» (так он называл себя в фельетонах) описал новую эпоху России, — неожиданный взгляд ветерана на реформы Александра II станет, надеемся, темой нашего выступления на очередной тверской конференции.

A. V. Koshelev

An article about O. I. Senkovsky from the «Reference Encyclopedic Dictionary» (1855)

It is suggested that the anonymous article about O. I. Senkovsky published in the «Reference encyclopedia» (1855) was written by A. V. Starchevsky with the direct participation of the hero of the article. The analyzed article is considered as a creative testament of Senkovsky.

Keywords: O. I. Senkovsky, A. V. Starchevsky, summing up

Об авторе:

КОШЕЛЕВ Анатолий Вячеславович, доктор филологических наук, доцент, старший научный сотрудник Государственного архива Новгородской области.

пись. С. 17–26; Дудышкин С. С. Сенковский – дилетант русской словесности // Отечественные записки. 1859. Т. СХХII. С. 451–484.

¹ Дружинин А. В. Указ. соч. С. 766.

Образ старости в трилогии В. И. Белова «Час шестой»

В трилогии В. И. Белова «Час шестой» описываются сложные процессы в развитии северной русской деревни, происходившие в период коллективизации. Они затронули все стороны крестьянской жизни, в том числе и отношение к старости, претерпевшее значительные изменения. Именно в этом контексте в статье анализируется образ старости, созданный в трилогии.

Ключевые слова. В. И. Белов, трилогия «Час шестой», период коллективизации, северная русская деревня, образ старости.

Жизненный уклад крестьян Русского Севера, сформировавшийся на протяжении столетий и восходящий еще к языческим временам, представляется В. И. Беловым как цельный и гармоничный. В нем, как отмечал писатель в своем концептуальном труде «Лад» — «очерках народной эстетики», «все было взаимосвязано, и ничто не могло жить отдельно или друг без друга, всему предназначалось свое место и время. Ничто не могло существовать вне целого или появиться вне очереди»¹.

Основным понятием, характеризовавшим его, являлся лад, пронизывавший все стороны крестьянской жизни, в том числе и взаимоотношения между разными поколениями. Лад крестьянской жизни находил воплощение в ритме, который «проявлялся во всем, формируя цикличность». «Можно говорить о дневном цикле и о недельном, для отдельного человека и для целой семьи, о летнем или о весеннем цикле, о годовом, наконец, о всей жизни: от зачатия до могильной травы...»² — подчеркивал В. И. Белов.

При этом в круге жизненных явлений, представленном В. И. Беловым в «Ладе», старость занимает особое место. Она связывалась с мудростью, нравственным авторитетом и требовала естественного уважительного отношения других поколений. По замечанию писателя, «богатый нравственный и трудовой опыт делал их (стариков — А. Н.) рав-

¹ Белов В. И. Лад. Очерки народной эстетики/ Предисл. С. Н. Семанов / Отв. ред. О. А. Платонов. Москва: Институт русской цивилизации, 2013. С. 9.

² Там же.

ноправными в семье и обществе»¹. И если что-то, связанное с использованием физической силы, они уже не могли делать (например, пахать), то посеять лучше них не мог никто. Кроме того, в нормальной семье, как подчеркивал Белов, старик «не чувствовал себя обузой... <...> Всегда у него имелось дело, он нужен был каждому по отдельности и всем вместе»².

Также Василий Иванович отмечает, что старики и дети были близки друг другу — «одинаково незащищены, одинаково ранимы»³. Но «отношение к детям и старикам всегда зависело от нравственного уровня всего общества»⁴. Причем, как замечает Белов далее, «по этому отношению можно почти безошибочно определить, куда идет тот или иной народ и что ожидается в ближайшем будущем»⁵.

Получившее воплощение в «Ладе» представление об укладе жизни северной русской деревни, сложившемся на протяжении многих веков, нашло художественное отражение в трилогии «Час шестый», включившей в себя романы «Кануны», «Год великого перелома» и «Час шестый». Над созданием этой трилогии В. И. Белов трудился почти 26 лет — с 1972-го по 1998 годы.

Главная тема беловской трилогии — судьба северной русской (вологодской) деревни в период коллективизации сельского хозяйства, создания колхозов, который писатель рассматривает как начало «раскрестьянивания крестьянства», разрушения того жизненного уклада деревни, что сложился на протяжении ее многовековой истории. Это, естественно, затрагивало все вопросы жизни деревни, в том числе и взаимоотношения между различными поколениями, а значит — и отношение к старости.

В первой части открывающего трилогию романа «Кануны», имеющего подзаголовок «Хроника конца 20-х годов», мир вологодской деревни, ее жизненный уклад (он дается на примере описания жизни двух деревень — Ольховицы и Шибанихи) еще во многом соответствует той модели, что описана в «Ладе». Это касается и места стариков в жизни крестьянской семьи и деревни в целом (образы людей пожилого (старческого) возраста — дедка Петруши Ключина,

¹ Там же. С. 198.

² Там же. С. 199.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 199–200.

⁵ Там же. С. 200.

Северьяна Брускова, по прозвищу Жук, Павла Сопронова и других — занимают значительное место в трилогии). Особенно важное значение в этом смысле имеет образ Никиты Ивановича Рогова — один из центральных в трилогии.

На примере дедки Никиты Рогова Белов показывает (в полном соответствии с концепцией «Лада») то место, ту роль, что исполняли люди старого поколения в жизни семьи. Конечно, главой семейства Роговых является Иван Никитич, но дедко Никита («сивой и суетливо ходкой, синеглазый и неворчливый старик»¹) тоже выполняет важные функции: он является наставником единственного сына Ивана Никитича Сережки — «заскребышка», по словам писателя (если что, то может за смех во время еды кокнуть «ложкой по его кудельному темени»²); учит внука готовить телегу для того, чтобы возить навоз, учит его мазать колесной мазью колеса, затем следит за тем, как Сережка возит навоз на поле, приходит и помогает разбросать лепешки навоза по всей полосе, учит внука молотить и так далее); следит за порядком совершения всех процессов в доме (например, будит и отправляет баб и Ивана Никитича пахать); качает люльку с младенцем при необходимости... Иван Никитич, хоть и главный в семье, но прислушивается к словам Никиты Ивановича, обращается за советами к нему (например, при вступлении в колхоз, в который, правда, Роговых не приняли)... Такой порядок взаимоотношений между разными поколениями сложился исстари и соблюдался в большинстве крестьянских семейств Шибанихи и Ольховицы. Однако новые веяния в жизни страны и деревни вносили в эти отношения свои коррективы.

О том, что это должно стать неизбежным следствием происходивших в жизни общества революционных изменений, предупреждает бывший помещик и бывший революционер Владимир Сергеевич Прозоров. «Дети встанут против отцов, жены против мужей. Холод голой, ничего не признающей науки заморозит живые души...» — заявляет он в беседе-дискуссии с председателем ВИКа С. И. Лузиным и бывшим благочинным Иринеем Сулоевым. Но в Шибанихе сначала против старых норм жизни «востали» внуки...

¹ Белов В.И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. Москва: Редакционно-издательский центр «Классика», 2011. С. 101.

² Там же. С. 104.

Дедко Никита, который, по словам Белова, «был не то чтобы церковный староста, но за храмом в Шибанихе приглядывал больше всех»¹, однажды, проходя мимо церкви, «остолбенел», увидев, как под руководством Сельки Сопронова (активиста, младшего брата Игнахи Сопронова) «человек шесть мазуриков-недорослей кидали камнями», стараясь попасть в окно летнего храма»². В конце концов окно было разбито, и подростки разбежались, услышав крики Никиты Ивановича.

Дедко Никита и другие старики (Павло Сопронов, Ключин, Новожил и Жук) решили наказать Сельку, опираясь на старые деревенские традиции. Наломав ивовых прутьев, старики подкараулили Сельку, стащили с него штаны и начали стегать по заднему месту³. Правда, неожиданно появившийся Павел Рогов помешал исполнению заслуженного наказания и Сельке удалось бежать...

А Игнаха Сопронов (старший брат и покровитель Сельки) в своем анонимном доносе в губернию написал «о классовой выходке шибановских стариков, выпоровших молодого активиста»⁴. В результате прибывшая в Ольховицу (волостной центр) чрезвычайная тройка в составе секретаря укома Н. А. Ерохина, замнача ОГПУ Скачкова и начальника АПО Я. Н. Меерсона поместила всех стариков (которых было велено Митьке Усову доставить из Шибанихи) под замок в амбар. Во время «ареста» шибановских стариков дедко Никита Рогов находился в Ольховице в гостях у свата Данилы Пачина (по случаю праздника Казанской иконы Божией Матери, особенно широко отмечавшемся в обеих деревнях). С ним обошлись особенно оскорбительно.

Когда за ним пришла уборщица Степанида, сказавшая, что его «требуют» в волисполком, дедко ответил отказом. О том, что случилось потом, как повествует автор, «дедко Никита не хотел вспоминать»⁵. «Сухощавый военный (тов. Скачков — А. Н.), пришедший за ним в дом свата, — пишет Белов, — велел дедку Никите выйти из-за стола и ступить за ним»⁶. А когда тот отказался, сказав, что «праздник

¹ Там же. С. 266.

² Там же.

³ Там же. С. 268.

⁴ Там же. С. 282.

⁵ Там же. С. 299.

⁶ Там же.

не для того, чтобы куда-то ходить»¹, то, по словам писателя, «военный через стол схватил его за рукав новой сатиновой рубахи»². И далее автор замечает: «Никогда за всю длинную жизнь никто не трогал дедка Никиту даже пальцем, он не бывал ни разу ни в одной драке, а тут его схватили за рукав при хозяйине и при всех гостях»³. Он воспринял такое бесцеремонное обращение с ним как глубочайшее оскорбление, «взял со стола большую расписную деревянную ложку, которой черпали бараний студень. Он взял эту самую ложку и в тишине сильно стукнул военного по голове»⁴. После чего спокойно вышел из-за стола и сказал вести его «куда надо».

Такое публичное унижение, кроме того, в данном случае связанное с неуважением пусть даже и представителя власти к его почтенным, старческим годам, Никита Рогов испытал впервые в жизни. И, сидя уже в амбаре под замком, он никак не мог понять: «За что?» «Сроду не бывал не только под судом, даже в свидетелях. Господи, Владыко, за какие грехи посылаешь кару? Или испытываешь крепость раба Твоего перед великой бедой?»⁵ — размышлял он. Оказавшиеся вместе с ним в амбаре старики тоже недоумевали, за что их так, «как татей ночных?»⁶ Наконец Павло Сопронов догадался, что это Игнаха, «прохвост, написал бумагу», как они «Сельку пороли»⁷.

Ситуация с точки зрения норм деревенской жизни выглядела просто абсурдной. «Для чего эдаким нечередником прижимать стариков? <...> Велика беда, соплюнов выпороли. Бить стекла, хоть бы и в церкви, последнее дело. Подростков пороли за это испокон веку»⁸, — думал об этом и приставленный сторожить стариков в амбаре член ольховской ячейки Митька Усов.

Продержав стариков ночь в темном сарае (хотя те на самом деле при попустительстве «охранника» и благодаря попу Рыжко, отомкнувшему замок, сумели даже весело провести время), представители власти посчитали, что они

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 299.

⁶ Там же. С. 300.

⁷ Там же. С. 301.

⁸ Там же. С. 307.

«извлекли урок» и, отпуская «арестованных» по домам, предупредили их от подобного «впредь»¹. При этом «гвоздь вопроса на данном этапе» для представителей чрезвычайной тройки был связан с тем, что «враги пролетарского дела мешают нам всякими мерами»². Таким образом, в числе врагов вдруг оказались и шибановские старики, пожелавшие поучить уму-разуму хулиганствующих подростков.

Вопиющие по своему характеру действия представителей власти были, на наш взгляд, разрушительными не только по отношению к сложившимся веками взаимоотношениям между поколениями, основанным на почитании старости, но и стали (по В. И. Белову) началом разрушения всех основ крестьянского лада вообще: в дальнейшем воровство (под видом экспроприации), ложь, доносы (в борьбе по уничтожению кулака как класса) стали явлением совершенно обыденным в жизни деревни...

В этой ситуации старики пытаются по-своему повлиять на происходящее (например, борются за сохранение церкви в Шибанихе), хотя представители новой власти и игнорируют эти усилия (в частности, оставляют без внимания прошение шибановских стариков о дозволении найма «попа либо псаломщика»³, способствуя при этом закрытию церкви и превращению ее в клуб). Особенно значимым в этом смысле является образ Никиты Ивановича Рогова — один из центральных, ключевых в трилогии.

Дедко Никита является духовной и нравственной опорой семейства Роговых (а, по существу, и всей Шибанихи), он во всем поддерживает начинания своего зятя Павла, укрепляет его в желании построить мельницу, помогает ему в этом словом и делом. Он не теряет присутствия духа и веры в милость Божию даже в самых критических ситуациях. И не случайно именно в уста Никиты Рогова автор вкладывает оценку происходящих событий.

«Надо жить. <...> Всякая власть от Бога»⁴, — отвечает дедко Никита тем, кто возмущается действиями властей. И далее объясняет жестокое отношение Ерохина и иже с ним

¹ Там же. С. 324.

² Там же.

³ Белов В. И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Москва: Редакционно-издательский центр «Классика», 2011. С. 149.

⁴ Белов В. И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 3. Москва: Редакционно-издательский центр «Классика», 2011. С. 386.

по отношению к мужикам тем, что это «в наказание за грехи наши»¹.

Когда заходит разговор о действиях Игнахи Сопронова по раскулачиванию, о том, что «хоромы у людей отымают. Родителей в тюрьму, детишков по миру...»², Никита Иванович с сокрушением восклицает: «— Прости их Господь! Не ведают, что творят...»³.

Наконец, в самом конце повествования, когда Роговы были раскулачены и выселены из своего дома (Иван Никитич арестован и выслан по суду, его жена Аксинья пошла побираться по миру, а Вера поселилась с детьми в бане) и дедко Никита ушел в лес и стал жить в заброшенной избышке, бежавший из заключения Павел Рогов, готовый действовать, мстить «угнетателям», вопрошает его о причинах произошедшего и о том, что нужно делать.

«— Господь с тобой! Очнись, чево говоришь... На наш век бесов хватит... Чем больше от комаров отмахиваешься, тем их больше копится»,⁴ — предостерегает дедко Никита Павла от активных действий против властей. И далее замечает: «— Терпеть надо... <...> Христос терпел и нам велел... Перетерпишь, оне, кровососы-ти, сами отвалятся»⁵.

А причины произошедшей трагедии Никита Иванович связывает с богоотступничеством народа. «Про Бога-то все ведь забыли!»⁶ — заявляет он. Но в то же время дедко Никита сохраняет веру и надежду в благие изменения.

«Все, голубчик, скажется на тебе же самом — и худое, и хорошее. Господь все видит и наказывает. Да ведь он же и простит, ежели вовремя образумишься!»⁷ — замечает он.

Как видим, образ старости, образы деревенских стариков играют исключительно важную роль в беловском повествовании. Они становятся воплощением мудрости, твердости веры, глубины осмысления происходящих трагических событий, которые преодолеваются (по Белову) терпением, покаянием и надеждой на милосердие Божие.

¹ Там же.

² Белов В. И. Собрание сочинений в 7 т. Т. 4. Москва: Редакционно-издательский центр «Классика», 2011. С. 155.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 480.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 583.

⁷ Там же.

A. E. Novikov

The image of old age in the trilogy of V. I. Belov «The Sixth Hour»

In the trilogy of V. I. Belov «The Sixth Hour» describes complex processes in the development of the northern Russian village that took place during collectivization. They affected all aspects of peasant life, including the attitude towards old age, which has undergone significant changes. It is in this context that the article analyzes the image of old age which was created in trilogies.

Keywords: V. I. Belov, trilogy «The Sixth Hour», period collectivization, northern Russian village, the image of old age.

Об авторе:

НОВИКОВ Алексей Евгеньевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры социальных коммуникаций и медиа Гуманитарного института Череповецкого государственного университета, заместитель директора Гуманитарного института по научной работе.

С. М. Пинаев

**Старость как крушение иллюзий
в драматургии Юджина О'Нила**

Юджин О'Нил в своём творчестве постоянно затрагивает проблему: человек и время. Он воспринимает старость как определённую фазу человеческой жизни, когда наступает время подведения итогов. Категория старости имеет отношение и к религии, к таким понятиям как «старый Бог», «смерть Бога». В статье показано, как автор раскрывает противостояние иллюзий и реальности, жизни и смерти в таких драмах, как «Фонтан», «Странная интерлюдия», «Печать поэта».

Ключевые слова: время, старость, человек, Бог, драма, иллюзии, реальность.

Проблема времени — одна из центральных в творчестве Юджина О'Нила. Его герой, как правило, находится в поисках своего места в жизни, своего положения в обществе, пытается обрести гармонию с собственной душой, со своим временем. Поиски эти нередко приобретают форму противостояния судьбе, которая в ранних пьесах соотносится с какими-то непознаваемыми внешними силами, затем с подспудным биологическим началом внутри человека, родовым проклятием, и, наконец, — с враждебным человеку социальным механизмом. Внутренняя раздвоенность человека, вызванная неустроенностью в современном мире, приводит его к бегству из настоящего в прошлое, к столкновению реального и иллюзорного восприятия действительности. Однако на излёте жизни герой О'Нила всё же приходит к осознанию горькой сущности бытия.

На раннем этапе творчества писателя попытка человека вырваться из-под спуда времени, ощутить гармонию бытия находит выражение в идее вечного круговорота жизни, её циклического повторения. В драме «Фонтан» (1921–1922) действие происходит в конце X — начале XVI века. Реальные события переплетены здесь с фантастическими. Одним из персонажей является легендарный Колумб, но основная сюжетная нить связана не с ним, а с приключениями его сподвижника Жуана Понсе де Леона, который ищет неиссякаемый источник юности. Когда-то очень давно он слышал легенду о золотом городе, где бьёт этот фонтан, и вот теперь, влюбившись в молодую девушку Беатрису, он, влиятельный правитель одной из испанских коло-

ний, во что бы то ни стало, хочет его найти, избежать старости, ибо «нет другого Бога, кроме любви, других небес, кроме юности». Но поиски не дают результата. В одном из походов герой поддается обману индейского вождя Нано. Его заманивают в джунгли и тяжело ранят. Лёжа у речного ручья, Жуан видит призрак старухи, которая вдруг оказывается Беатрисой, а ручей — долгожданным источником. И тогда ему открывается истина: «Старость — Юность — они представляют собой единый ритм вечной жизни... Смерти больше нет!»

Между тем Беатриса выходит замуж за племянника Жуана, который как бы повторяет героя и своей внешностью, и своими чувствами. Оказывается, всё в природе восстановимо, и всё повторяется. «Каждый должен принять, впитать, вернуть, — говорится в пьесе, — раздробиться в тысяче проявлений красоты, составляющей счастье — в цвете заката, завтрашнего рассвета, в дуновении ветра, в солнечных бликах на траве, в песне насекомого, в шелесте листьев...» Жуан Понсе де Леон постигает эту вечную жизнь, поэтому ему не страшно умереть. «О Источник Вечности, прими обратно эту каплю, мою душу!» — такими словами завершается пьеса.

Несмотря на некоторую выпренность стиля, абстрактность образов, схематизм сюжета, пьеса «Фонтан» замечательна своей поэтической атмосферой. Основная же идея этого произведения развивается и несколько трансформируется в монологах Сайбель из «Великого Бога Брауна», представляющего собой сложную игру масок, и, наконец, достигает апогея в драме «Лазарь смеялся», пьесе для «театра воображения».

Сайбель в символическом плане воспринимается как Кибела, «языческая Земная Матерь», но к ней неприменимо понятие «старость». Вот один из её наиболее знаменательных монологов: «Всегда возвращается весна, несущая жизнь! Всегда и снова! ...Опять весна! Опять жизнь! Опять лето и осень... смерть и покой! ...но всегда опять любовь и зачатие, и рождение, и боль — весна, несущая невыносимую ношу жизни...»¹ Эта же идея вечного повторения выражена и в композиции произведения, когда эпилог практически повторяет пролог по времени и месту действия.

¹ The Great God Brown and Lazarus Laughed by Eugene O'Neill. Jonathan Cape Ltd. London, 1960. P. 108.

Лазарь, который в начале пьесы воспринимается как пожилой человек, по ходу действия словно бы снова обретает молодость. Воскрешённый Христом, он не знает страха перед смертью, свойственного всему человечеству. У него также нет причин прятаться от жизни. «Страх перед смертью — корень всего, причина всех человеческих несчастий, — замечает О'Нил в одном из писем. — Лазарь знает, что смерти нет, есть только изменения... Поэтому он первый и единственный человек, который способен смеяться утверждающе. Его смех — это торжествующее «Да» жизни в её полноте и вечности...»¹ Смерть не является конечной точкой бытия; она лишь одна из фаз в вечном изменении Природы. Приветствовать жизнь, согласно учению Лазаря, значит встать выше смерти, ибо человек, подобно звёздам и пыли, является частицей некоего всеобъемлющего Целого, к которому устремлено всё его существо в надежде «абсорбироваться» этим Целым. По мысли Лазаря, человек боится смерти потому, что он не приемлет Бога. А страх перед смертью обуславливает страх перед жизнью. Поэтому Лазарь становится пророком Божьего Смеха, ибо всё остальное — лишь его порождение.

В конце 20-х годов О'Нил продолжает эксперименты с формой художественного произведения, пытается создать не столько новый вариант философской пьесы, сколько «новую... психологическую драму... без масок». «Непостижимые жизненные силы», судьбу он начинает осмыслять как внутреннюю субстанцию, связанную с подсознанием. Интерес к скрытым в подсознании коллизиям и увлечение психоанализом сказались на 9-актной пьесе О'Нила «Странная интерлюдия» (1927). Это драма о недостижимости счастья, чему причиной — измена самому себе, своему чувству, следование пуританским авторитарным принципам. Это драма о старости как подведении неутешительных итогов жизни.

Главная героиня пьесы Нина Лидс живёт в небольшом городке Новой Англии вместе с отцом, профессором университета. В юности Нина перенесла сильное потрясение. Её возлюбленный, лётчик Гордон Шоу, погиб в одном из боёв первой мировой войны. Профессор Лидс, по-своему ревнуя дочь к жениху и внушая ей ложные понятия о чести, скромности и морали, заставил её отложить свадьбу.

¹ *Sheaffer L. O'Neill: Son and Artist. Boston-Toronto: Little, Brown, 1968. P. 300.*

Воспитанная в пуританском духе и уважающая авторитет отца, Нина не решилась отдаться своему чувству и соединиться с Гордоном. В символическом, психоаналитическом плане сюжета нереализованная страсть находит выражение в пламени, в котором сгорел несостоявшийся любовник Нины.

Смерть любимого разрушает привычную систему ценностей в мировосприятии героини. Отныне ей руководит ненависть к отцу и чувство вины перед погибшим женихом, которого она лишила радости физической близости. Нина решает устроиться в госпиталь, где будет удовлетворять мимолётные желания раненых, искупая тем самым «вину» перед Гордоном. Объясняясь с отцом и влюблённым в неё писателем Чарльзом Марсденом (а скорее всего — с собой), она произносит характерный для стилистики пьесы сбивчивый монолог: «...Я должна отплатить. В этом мой долг. Гордон умер. Какая польза от моей жизни для меня или для кого бы то ни было? Но я должна сделать её полезной, отдаю её (с жаром)... Я должна научиться отдавать себя людям... понимаете?.. Когда я это осуществляю, я опять найду себя... Разве вы не понимаете? Я обещала это сделать для Гордона»¹ Реакция её отца предсказуема: «Нет, я не понимаю — и никто не понимает. (Про себя с горестью.) Надеюсь, что Гордон сейчас в аду».

Оставшись один, престарелый профессор отдаётся привычному потоку сознания: «...Через три недели... новый семестр... мне надо просмотреть мои записки... (Смотрит через окно на улицу.) Трава сгорела посередине... Том забыл полить... А вот идёт мистер Дэвис из банка... Банк... Мне теперь будет хватать денег на более долгий срок... я нуждаюсь в книгах... Есть вещи похуже, чем быть сестрой милосердия... Может, встретится там с богатым человеком... Зрелым... А тут у нас только студенты. И их отцы не одобряют, если... (Садится, вздыхая.) ...Я уже не буду чувствовать его присутствия... Здесь больше не будет Гордона, Гордона, Гордона... И любовь, и похвалы, и слёзы — всё Гордону... Мэри будет хорошо за мной смотреть... Я буду более свободен и спокоен... И Нина вернётся домой... Она всё знает и простит меня... О, Господи... мне холодно... я одинок... мой очаг покинут... Дом пустой, в нём всё говорит о смерти...»² Да, налицо непреходящая ревность жижи-

¹ Евгений О'Нейлль. Странная интерлюдия. Л., 1931. С. 20.

² Там же. С. 25–26.

лого отца к уже погибшему жениху дочери. Но не менее важная тема здесь: трагедия одиночества старого человека, главным ощущением которого на закате жизни является холод и «боль в сердце».

Ну а жизнь идёт своим чередом. Нина вступает в брак с Сэмом Эвансом, как всякая женщина мечтает о ребёнке. Но тут выясняется, что над всеми мужчинами в роду Эвансов тяготеет наследственное безумие. По совету матери Сэма, Нина решает завести ребёнка от другого. Этим другим оказывается врач-психиатр Нэд Даррел, физическая близость с которым перерастает в большое взаимное чувство. Рождается сын, Гордон, которого Сэм считает своим. Нина стремится к расторжению брака и союзу с Даррелом, но тот, опасаясь за здоровье Эванса и свою собственную карьеру, уезжает из Америки. Однако и этот пуританский акт самоотречения приводит лишь к новым невзгодам и осложнениям. Когда по истечении 11 лет он возвращается на родину, то застаёт другую Нину, не желающую расставаться с тем, что она имеет, будь то муж, сын, любовник или старый друг семьи Марсден.

Старая, Нина Лидс, как и её покойный отец, уже не желает ничего менять. При этом она, как многие персонажи О'Нила, не только мужчины, пытается обрести и сохранить лишь одно — веру в Бога. Однако старый Бог, как считает драматург, умер. На чём же может основываться новая вера? Находящаяся в жизненном и религиозном тупике героиня готова «верить во что бы то ни стало и в какого угодно Бога: в груды камней, в глиняного идола, в живопись на стене, в птицу, в рыбу, в змею, в обезьяну, даже в простые избитые надписи... в те Евангельские слова, звук которых мы так любим, но смысл которых мы оставляем для загробной жизни...»¹ «О, Господи! Глухой, немой и слепой Бог! — взывает Даррел, — научи меня быть покорным, научи быть атомом!»

Но вот умирает Сэм. Казалось бы, теперь героям ничто не мешает соединиться. Но они состарились, их чувства умерли. Последняя привязанность Нины, её сын, которого она никак не хотела отпускать от себя (практически повторяется ситуация героини в её отношениях с отцом), уходит к любимой девушке. А Нина остаётся с Марсденом, который, несмотря на своё преимущество в возрасте, обретает в ней вторую мать. Жизнь как бы застывает на месте, вре-

¹ Там же. С. 49.

мя приостанавливает свой ход. «Единственно живая жизнь в прошлом и будущем... — говорит Нина, — настоящее — интерлюдия... странная интерлюдия, в которой мы призываем прошедшее и будущее как свидетельство того, что мы живём в настоящем». В сущности, старость тут ни при чём. Подобие гармонии — в прошлом, цепь ошибок и разочарований в настоящем, и надежда, впрочем, весьма слабая, на избавление от страданий и сомнений за пределами бытия, ведь Бог — это «никого не утешающий эгоист со слишком жёсткой грудью для усталых голов».

Чтобы показать сложную работу человеческого подсознания, О'Нил постоянно прибегает к полузабытому приёму — репликам, точнее, монологам в сторону, очень напоминающим элемент романной формы — поток сознания. Персонажи «Странной интерлюдии», отмечает А. С. Ромм, «то и дело разясняют (не своим прямым собеседникам, которые их не слышат, а зрительской аудитории) тайные, никому не ведомые (в том числе и им самим) мотивы своего поведения»¹. Такая необычная художественная структура, построенная на противопоставлении поступков героев и их внутренних побуждений, включающая в себя противопоставленные природе драмы потоки сознания, весьма затрудняла постановку пьесы, не говоря уже о том, что постоянные клинические экскурсы в психику действующих лиц лишали их подлинной жизненности. Однако психоаналитический эксперимент не заслонил основной мысли в произведении О'Нила: «Быть счастливым это ближайший путь к познанию того, что такое добро». А добиться счастья можно, лишь дав выход жизненным токам, следуя своей сути, своим чувствам, вопреки запретам, налагаемым пуританской моралью, ибо «убить счастье это ещё хуже, чем отнять жизнь».

В последние годы жизни Ю. О'Нил был одержим грандиозным замыслом: написать серию пьес, рассказывающих о жизни Харфордов, сквозь которую просматривалась бы вся история США с момента их основания до первых десятилетий XX века. Предполагалось назвать эту драматургическую эпопею «Сказание о собственниках, обокравших самих себя». Но замысел не осуществился. Из всего задуманного свет рампы увидела только драма «Печать поэта» (1935-1942). Действие пьесы отнесено к 20-м годам

¹ Ромм А.С. Американская драматургия первой половины XX века. Л., 1978. С. 124.

XIX века, а сама она является преамбулой к последующим произведениям. Её главный герой — Корнелиус Мелоди — плебей по рождению, аристократ по воспитанию, в прошлом майор, участник битвы при Талавере, приехавший в США в надежде разбогатеть. Когда-то у него было поместье, ему сопутствовал военный успех, слава непревзойдённого дуэлянта и сердцееда. Ныне это спивающийся неудачник, владелец кабака, который не приносит дохода. Стареющий бахвал, он тиранит жену, единственного сочувствующего ему человека, пьёт с такими же, как он, иммигрантами-ирландцами, которых, впрочем, за людей не считает, и постоянно разглагольствует о своём блистательном прошлом, от которого сохранились лишь мундир да породистая лошадь.

Основной конфликт драмы — столкновение прошлого и настоящего в сознании героя, правды и вымысла, реальности и иллюзии — намечен уже в декорациях. В жилом помещении таверны две лестницы; одна из которых — общего пользования, другая служит одному Мелоди. По ней он, надев мундир времён герцога Веллингтона, спускается с высоты своего романтического прошлого в реальную атмосферу разоряющегося предприятия. Рядом дверь в бар, где собираются клиенты Мелоди, «скоты» и «подонки», составляющие единственную и последнюю компанию бывшего «аристократа». Пьяное, приземлённое настоящее не случайно приближено декорациями вплотную к героическому возвышенному прошлому, ведь и в сознании, и в поведении Мелоди они неразделимы. Роль иллюзорной смычки играет зеркало, висящее между дверьми. Своеобразная ироническая деталь. Мелоди не может его миновать на пути из своей комнаты в бар и обратно. Но зеркало не только не возвращает трактирщика к реальности, но и усугубляет иллюзии. Именно перед ним он становится в позу и читает стихи, изображая отвергнутого миром байронического героя. Зритель лишний раз убеждается: даже глядя в лицо жизни, Мелоди видит не реалии, а «возвышающий обман».

В отличие от Мелоди, его дочь Сара живёт сегодняшним днём. Обстоятельства свели её с молодым богатым американцем Саймоном Харфордом, и девушка не намерена упускать свой шанс — она готова «пойти на всё». Однако отец Саймона не в восторге от перспективы породниться с трактирщиком. Через своего адвоката он предлагает Мелоди три тысячи долларов с тем, чтобы вся его семья покинула штат, а Сара навсегда отказалась от Саймона. Владелец

таверны взбешён. Его приятели вышвыривают за дверь адвоката, а сам он, облачившись в выдавший виды мундир майора, направляется к мистеру Харфорду, чтобы потребовать удовлетворения. Однако харфордские слуги не только не оказывают почтения герою наполеоновских войн, но и унижают его, избив палками. Мелоди возвращается в разорванном мундире и ссадинах. Ему, по сути дела, указали его место в обществе, и бывший майор больше не может цепляться за иллюзии. Он убивает свою чистокровную кобылу, но вместе с ней — и то лучшее в себе, что составляло его гордость, давало возможность жить с поднятой головой. Мелоди превращается в «деревенского забулдыгу», в живого мертвеца, на которого «смешно тратить добрую пулю». У него «не осталось даже личины, под которой он мог бы укрыться».

Но что же «истиннее» — пьяное реальное настоящее или возвышенное героическое прошлое, отстраняющее сегодняшний день и создающее иллюзию «принадлежности» жизни? У Сары на этот счёт нет сомнений: «Я знаю, это моя вина... Я вечно оскорбляла тебя... насмеялась... но только над тем, что было ложью! А правда — это Талавера, герцог, похваливший тебя за храбрость... даже все твои дамы в Испании — ведь в глубине души я гордилась всем этим... гордилась тем, что я твоя дочь». О'Нил остаётся верен себе: гармонию с жизнью, с самим собой его герой мог ощутить лишь в прошлом, живя в мире военных удач и открыто проявляя свои достоинства. В современном американском обществе жуликов-торговцев и адвокатов-марионеток перспективы у него нет. Увы, осознание этого приходит лишь на склоне лет.

Понятие «старость» ассоциируется у О'Нила не только с человеческой жизнью, с человечеством, но также и с Богом. По мнению драматурга, человек утратил как радостное, если угодно языческое, ощущение жизни, так и христианскую веру в Бога. На смену им пришёл «невидимый полубог нового материалистического мифа — Успех», материальное благополучие. Поиски «бесконечного за пределами конечного» особенно интенсивно ведутся писателем в конце 20-х годов. Он даже помышляет о цикле пьес под названием «Бог умер! Да здравствует..?». Наконец, в качестве «нового бога» художник выдвигает технику, динамомашину («Динамо», 1928). В своём творчестве О'Нил пытался «вскрыть корни сегодняшней болезни», понимая под ней «смерть старого Бога и неспособность науки и мате-

риализма выдвинуть нового, удовлетворяющего первобытный религиозный инстинкт поисков смысла жизни и избавления от страха перед смертью»¹. Это высказывание «отца американской драмы» составляет своеобразный сюжет так называемой трилогии о «сегодняшней болезни», в которую входят: «Волосатая обезьяна», «Динамо» и «Дни без конца».

S.M.Pinaev

Old age as a wreck of illusions in Eugene O'Neill's dramas

E. O'Neill while writing his plays was very interested in the problem of man and time. He perceived old age as a certain phase of human being, as a time of life's results comprehension. "Old age" associated also with religion, with such conceptions as "old God" and "death of God". The article deals with conflicts of illusions and reality, life and death in O'Neill's dramas: "The fountain", "Strange interlude", "A touch of the poet".

Keywords: time, old age, man, God, drama, illusions, reality.

Об авторе:

ПИНАЕВ Сергей Михайлович — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

¹ Nathan J. The Theatre. American Mercury. XVI. January, 1929. P. 119.

Д. Д. Николаев

**Старость как функция: образы стариков в прозе
молодого Бунина**

В ранних рассказах Бунин регулярно ставит образы стариков в центр образной системы. Мотив старости является в прозе молодого Бунина ключевым. Старость не имеет позитивных характеристик. Реалистически противоречивый и многогранный в пору жизненного «расцвета» характер приобретает классицистическую одномерность: все его свойства определяются старостью. Сюжетная роль персонажа-старика чаще всего заключается в реализации базовой для Бунина функции старости — демонстрации невозможности полноценного действия.

Ключевые слова: Бунин, старость, поэтика, сюжет, образ, «Танька», «Кастрюк», «На хуторе», «На край света».

1. Прежде всего необходимо отметить саму по себе «концентрацию старости» в прозе молодого Бунина, в первую очередь в художественных произведениях, предназначенных не для провинциальной печати, а для столичных (петербургских и московских) журналов.

В данной статье мы сосредоточим внимание на рассказах, включенных Буниным в его первый сборник прозы — «На край света», изданный в Петербурге в 1897 г. («На край света», «На даче», «Фантазер», «Вести с родины», «Танька», «На чужой стороне», «Кастрюк», «Тарантелла», «На Донце»), а также на хронологически входящем в эту группу рассказе «В поле», впервые опубликованном в 1896 г. в журнале «Новое Слово» под названием «Байбаки: Из быта мелкопоместных». Отметим сразу, что варианты названий есть и у пяти вошедших в сборник рассказов: рассказ «Танька» впервые опубликован в журнале «Русское Богатство» под редакционным заглавием «Деревенский эскиз» (1893. № 4. С. 1–13), «Фантазер» при первой публикации в «Русском Богатстве» назывался «На хуторе: Очерк» (1895. № 5. С. 120–125) и впоследствии Бунин вернул это название, но уже без жанрового определения, «Вести с родины» впервые публиковались в «Русском Богатстве» под названием «Неожиданность: Очерк» (1895. № 6. С. 123–132), рассказ «Тарантелла» с 1912 г. печатается под названием «Учитель», а рассказ «На Донце» получил название «Святые Горы» при публикации новой редакцией в

парижской газете «Последние Новости» в 1930 г. (№ 3279. 15 марта)¹. Также отметим, что Бунин вносил в тексты ряда рассказов существенные по сравнению с первой публикацией изменения, в том числе и касающихся образов стариков. Эти изменения учитывалось при подготовке данной статьи, но требуют особого рассмотрения в специальной работе (она в настоящее время готовится к печати).

При подготовке сборника в издательстве «Знание» в 1902 г.², Бунин «перемешал» вошедшие в первую книгу прозы рассказы с написанными позже, отказавшись от хронологического порядка: «Перевал», «Руда», «Новая дорога», «Осенью», «Туман», «Байбаки», «Новый год», «Антоновские яблоки», «Велга», «Скит», «Тарантелла», «Костер», «На край света», «Кастрюк», «В августе», «Без роду-племени», «Поздней ночью», «На Донце», «Фантазер», «Сосны», «Тишина», «Надежда». Однако в 1912 г. в книге «Перевал и другие рассказы» (в том же году изданную и под названием «Перевал: Рассказы 1892–1902»)³ Бунин восстановил художественную логику раннего периода своего прозаического творчества, подчеркнув тем самым важность последовательного и комплексного прочтения произведений. Здесь рассказы расположены в том порядке, в котором их датировал Бунин: «Перевал», «Танька», «Кастрюк», «На хуторе», «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света», «Учитель», «Байбаки», «На Донце», «На даче», «Велга», «Без роду племени», «Поздней ночью», «Антоновские яблоки», «Руда», «Новая дорога», «Сосны», «Скит», «Туман», «Костер», «В августе», «Осенью», «Новый год», «Тишина», «Надежда»⁴.

Эта композиция закреплена и во втором томе «Полного собрания сочинений» Бунина, изданного А. Ф. Марксом в 1915 г., — «Рассказы 1892–1902 гг.»⁴: «Перевал», «Танька», «Кастрюк», «На хуторе», «Вести с родины», «На чужой стороне», «На край света», «Учитель», «Байбаки», «На Донце», «На даче», «Велга», «Без роду-племени», «Поздней ночью»,

¹ В дальнейшем в статье при анализе указываются и первоначальное, и измененное названия рассказов. Первым указывается название, использованное в анализируемом (цитируемом) источнике.

² Бунин И. Рассказы. СПб.: Знание, 1902.

³ Бунин И. Перевал и другие рассказы. 4-е изд., испр. и доп. М.: Московское книгоиздательство, 1912.

⁴ Бунин И. Полное собрание сочинений. Т. 2. Рассказы 1892–1902 гг. Пг.: А. Ф. Маркс, 1915.

«Антоновские яблоки», «Руда. Эпитафия», «Над городом», «Новая дорога», «Сосны», «Скит», «Туман», «Костер», «В августе», «Осенью», «Новый год», «Тишина», «Надежда».

2. Восемь из десяти указанных рассказов впервые были опубликованы в «толстых» журналах: «Деревенский эскиз» («Танька»), «Кастрюк», «На хуторе» («Фантазер»), «Неожиданность» («Вести с родины») — в «Русском Богатстве», «На край света», «Тарантелла» («Учитель») и «Байбаки» («В поле» — в «Новом Слове», «На чужой стороне» — в «Мире Божьем». И из этих восьми лишь в одном — «Неожиданность» («Вести с родины») — писатель не создает образов стариков.

В ранних рассказах Бунин не просто регулярно создает образы людей, далеких от него по возрасту, чью психологию, чьи чувства, мысли, переживания он может лишь представить либо пересказать с чужих слов. Он ставит образы стариков в центр образной системы произведений, а мотив старости является в прозе молодого Бунина ключевым, доминирующим.

В шести из восьми рассказов образы стариков играют центральную или одну из центральных ролей. Это «седой старик, с нависшими бровями, барин Павел Антоныч» в рассказе «Танька» («Деревенский эскиз») (5)¹, главный герой рассказа «Кастрюк», по прозвищу которого и названа произведение, Капитон Иваныч в рассказе «На хуторе» («Фантазер»), старик в рассказе «На чужой стороне», Василь Шкуть в рассказе «На край света», Яков Петрович и его прежний денщик Ковалев в рассказе «В поле» («Байбаки»).

В рассказе «Тарантелла» («Учитель») Бунин использует образы стариков несколько иначе: все они являются второстепенными, но в определенном момент автор концентрирует их вокруг главного героя, словно создавая вокруг 23-летнего учителя сжимающееся «кольцо старости». Отец Турбина сопровождает требование денег в письме словами: «имей Бога и сознание, пожалей мою старость» (58); в лавке и кабаке Грибакина первым из гостей называется «старый барский повар» (59), а сам Грибакин, пристальное следящий за своей молодой женой, характеризуется как «благо-

¹ Здесь и далее сноски на собрание сочинений Бунина даются в тексте в скобках указанием страницы по изд.: Бунин И.А. Собрание сочинений: в 6 тт. Редколлегия: Ю. В. Бондарев, О. Н. Михайлов, В. П. Рынкевич. Т. 2. Произведения 1887–1909. М.: Художественная литература, 1987.

образный и вежливый старичок в опрятной серой поддевочке» (59). Сравнение со старухой является ключевым и при создании образа «самого убогого человека в селе» дьячка Скрябина: «Унылый, поблекший нос, жидкая коса, слезящиеся глаза — все в нем напоминало старуху» (62).

Именно «старость», а не какая-то конкретная возрастная характеристика (с указанием точного или приблизительноного возраста) является у Бунина является ключевой, определяющей характеристикой персонажа. Прямое, лексическое указание на старость может появляться при первом описании героя (может идти вообще первым), задавать читательское отношение к нему. См. в рассказе «В поле» (Байбаки):

«Но Яков Петрович — старый степняк. Он на своем веку прогулял в городе несколько имений, но не пожелал кончать там «последнюю треть жизни», как выражался он о человеческой старости» (90);

«При нем живет его бывшая крепостная, говорливая и крепкая старуха Дарья <...>» (90);

« — Селям алекюм! — раздавался старческий голос в какой-нибудь хмурый день в «девичьей» лучезаровского дома.

Как оживлялся при этом, знакомом с самой Крымской кампании, татарском приветствии Яков Петрович! У порога почтительно стоял и, улыбаясь, раскланивался маленький седой человек, уже разбитый, хилый, но всегда бодрящийся, как все бывшие дворовые люди» (91).

Впрочем, в рассказе «На хуторе» («Фантазер») Бунин использует прямо противоположную схему создания образа, постепенно подводя самого героя к необходимости назвать и признать себя стариком:

« — Сижю, как сыч на бутре, — подумал Капитон Иваныч. — Вот, скажет народ, делать нечего старику!

— А ведь правда — старик я, — продолжал он размышлять. — Умирать скоро... Вот и Анна Григорьевна померла... Где же это все девалось, все прежнее?» (36).

В первой публикации заключительный фрагмент этот выглядит несколько иначе, но не в том, что касается старости:

« — А ведь правда — старик я, — продолжал он размышлять. — Умирать скоро... где же это все девалось, все прежнее? Похоронят — и всему конец!» (Русское Богатство. 1895. № 5. С. 124).

3. При публикации рассказов по отдельности в периодической печати «концентрация старости», о которой говорилось выше, разумеется, не фиксировалась читателями. Повторяющийся прием, устойчивая схема создания образов скрывались за разнообразием типов и ситуаций, тем более что системно-доминирующая функция старости в поэтике отдельных произведений проявлялась по-разному. В конкретном журнальном и газетном контекстах рассказы воспринимались иначе, нежели в авторском сборнике, и определенная схожесть проблематики, приемов, образов и их функций могла проявиться разве что при последовательной публикации трех рассказов в апрельской («Кастрюк»), майской («На хуторе: Очерк») и июньской («Неожиданность: Очерк») книжках «Русского Богатства» в 1895 г. Но художественная связь этих произведений Бунина, в первую очередь рассказов «Кастрюк» и «На хуторе» («Фантазер»), которые, опубликованные рядом, представляли бы как диалогия, оказалась заслонена внутренней логикой отдельных номеров и сквозной идейно-художественной политикой «Русского Богатства». Рассказы Бунина в контексте «Русского Богатства» целесообразно рассмотреть в отдельной статье, здесь же лишь заметим, что в тех же номерах журнала публиковались, в частности, роман «Старая дева» А. Гольдворс, «Студенты (Из семейной хроники)» Н. Гарина, «В глухих местах» Н. А. Лухмановой, «Солдат Антип и жена его Пелагея» Д. А. Абельдяева, «Челкаш» М. Горького, «На краю лесов» В. Серошевского.

Не фиксировался в журнальном контексте и контраст между молодостью автора и старостью его героев. Лишь появившаяся в изданиях 1910-х гг. датировка текстов позволяла читателю соотносить произведения с эпохой их создания и с возрастом Бунина в тот момент. Аудитория периодических изданий, в которых впервые публиковались рассказы Бунина, в большинстве своем, разумеется, была лишена такой возможности, поскольку только близкие знакомые автора могли знать возраст начинающего писателя. О его жизненном опыте, о степени знания жизни судили в первую очередь по тексту произведений, и обращавшийся к теме старости, выбирающий в качестве главных героев стариков Бунин и сам воспринимался как человек умудренный жизнью, взирающий на нее с высоты прожитых лет.

Функциональную значимость образов стариков в отдельных рассказах Бунина критики отмечали уже в 1890-

х гг., высказываясь в связи с первыми публикациями рассказов. «Здесь выведен старик, вследствие болезненного состояния обреченный на бездействие. Прежняя очень деятельная и энергичная жизнь и — полное деревенское бездействие — вот два фактора, определяющие настроение старика. Это-то настроение автор и изображает в своем очерке»¹, — писал М. А. Куплетский о рассказе «Кастрюк» в рецензии на четвертый номер журнала «Русское Богатство» за 1895 г. А. М. Скабический, характеризуя рассказ «На край света», опубликованный в октябре 1895 г. в первом номере журнала «Новое Слово», отмечал: «Сколько мрачной трагедии заключается в доле старого Василия Шкута, который, проводив всех родных, один одиноким и бесприютным остался в родном селе»². В журнале «Новое Слово» в рецензии на сборник «На край света» выделялся образ старика в впоследствии существенно переработанном рассказе «На Донце» («Святые Горы»): «Наиболее типичным, художественным и правдивым, словом сказать, наиболее высокопробным рассказом в области настроения является рассказ «На Донце», в фокусе которого стоит образ старика, человека унылого, ищущего жизни духа, ищущего тех мест, где берет «раздумье»» (Новое Слово. 1897. № 7. Апрель. С. 98).

Именно в связи с выходом первой книги прозы критики обратили внимание не только на функцию образа старика, но и на проявившееся при его создании художественное мастерство молодого, начинающего автора. В 1897 г. во втором номере журнала «Мир Божий» А. И. Богданович лучшим в сборнике «На край света и другие рассказы» назвал рассказ «Кастрюк», «*бесподобно передающий* тоскливое настроение старика крестьянина, вдруг оказавшегося не у дел за старостью и слабосилием», а критик журнала «Русское Обозрение» в январе 1898 г. подчеркнул, что в рассказе «Кастрюк» «*мастерски переданы* автором мысли и чувства старика» (курсив мой — Д. Н.).

Затем на роль образов стариков указывали и в литературоведческих исследованиях, стремясь при этом определить и их функцию в произведениях. Так, в 1939 г. Б. В. Михайловский в учебнике «Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г.» отмечал, что «нередко героем рассказов Бунина является доживающий

¹ Сын Отечества. 1895. 2 мая. № 118. С. 2.

² Новости и биржевая газета. 1895. 26 октября. № 294. С. 2.

свой век одинокий старик, а темой — процесс одряхления, умирания», в качестве примера указывая в сноске рассказы «Кастрюк», «На хуторе», «Астма», «Казимир Станиславович»¹.

А. Волков в книге «Проза Ивана Бунина» выдвигал предположение, что Бунин так проникновенно описывает переживания старика, поскольку автором нераздельно владеет старина:

«Все в прошлом у старого деда, героя рассказа “Кастрюк”. Лишь воспоминания о былом сладкой болью отдаются в душе Капитона Ивановича (рассказ “На хуторе”). Разорванной цепью встают в его памяти в сущности незначительные, но дорогие сердцу воспоминания, а впереди одно — смерть.

Не потому ли так проникновенно описывает переживания старика молодой Бунин, что старина, недавняя и древняя, нераздельно владеет им»².

Позволим себе поставить под сомнение утверждение Михайловского и Волкова в той их части, что относится к ранней прозе Бунина. В творчестве молодого Бунина образы стариков не связаны с *процессом* (выделим это слово — Д.Н.) умирания и одряхления, а старина и вовсе прямо противопоставлена старости, она привлекательна для автора не как старость, а как молодость/зрелость того, что теперь состарилось, устарело.

4. Из приведенных выше критических и литературоведческих наблюдений наиболее точным оказывается первое, сделанное М. А. Куплетским. Именно столкновение «двух факторов» — прежней деятельной жизни и нынешнего вынужденного бездействия — лежит в основе не только образа Кастрюка, но и большинства образов стариков в ранней прозе Бунина. При этом доминирующим в противопоставлении является именно вынужденное бездействие старости, которое заслоняет, вытесняет жизненную активность былых лет. По сути своей, старость не имеет никаких позитивных характеристик, она уже не жизнь, а в лучшем случае воспоминание о жизни, переход от жизни к смерти. Обратим внимание, что эта «обращенность» к другому

¹ Михайловский Б. В. Русская литература XX века с девяностых годов XIX века до 1917 г. М.: Учпедгиз, 1939. С. 60.

² Волков А. Проза Ивана Бунина. М.: Московский рабочий, 1969. С. 6.

периоду своей жизни характерна у Бунина только для стариков. Старики вспоминают свою молодость или годы зрелости, но молодые не думают о том, что постареют. Этот «эгоизм молодости» присущ и автору, и его героям. Сам Бунин подчеркивал значимость для него молодости в декабре 1895 г. в письме С. Н. Кашкиной: «Я люблю жизнь, ум, солнце, молодость»¹.

Старость в прозе молодого Бунина является производной от молодости/зрелости персонажей, это невозможность исполнения функций человека нестарого. Старость не несет в себе ничего самостоятельно значимого, кроме того, что зафиксировано в словарном определении, к примеру, у С. И. Ожегова: «Старость — период жизни после зрелости, в который происходит постепенное ослабление деятельности организма»².

Старики у Бунина — лишние люди, лишние не в переносном, а в прямо смысле, лишние в жизни. Сюжетная роль персонажа-старика чаще всего заключается в реализации базовой для Бунина функции старости — демонстрации невозможности действия или полноценного действия. Персонаж при этом может быть второстепенным или главным, как в рассказе «Кастрюк». В последнем случае на вынужденном «бездействии старости» строится все развитие действия в рассказе. Это столкновения структурной функции главного героя как обеспечивающего развитие действия и его конкретно-сюжетного бездействия лежит в основе художественного замысла у Бунина.

Базовый комплекс переживаний стариков в ранних произведениях Бунина можно выразить фольклорными формулами: «старость не радость», «старость — увечье, старость — неволя», «от старости могила лечит».

Переживания «стариков» могут быть сведены к трем основным типам: 1) тоска по молодости/зрелости; 2) сознание невозможности жить «как раньше»; 3) предчувствие, ожидание смерти.

Бунин не допускает возможности «удовлетворения», «наслаждения» старостью. Старость для него является одной из проекций обреченности. Это своего рода период между жизнью и смертью, когда настоящее

¹ Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов. Под общ. ред. О. Н. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 213.

² Ожегов С. И. Словарь русского языка. Изд. 11-е. М.: Русский язык, 1977. С. 702.

концентрируется на тоске по прошлому, а будущее как таковое вообще отсутствует, потому что будущее — это смерть. Повторим еще раз цитату из первой публикации рассказа «На хуторе» («Фантазер»), в котором этот переход «старость — скоро умирать — конец» укладывается в одну реплику-размышление Капитона Иваныча: « — А ведь правда — старик я, — продолжал он размышлять. — Умирать скоро... где же это все девалось, все прежнее? Похоронят — и всему конец!» (Русское Богатство. 1895. № 5. С. 124).

В противопоставлении «жизнь — смерть» старость у Бунина относится скорее не к жизни, а к смерти: именно поэтому образ старика оказывается не нужен в рассказе «Неожиданность» («Вести с родины»), где ключевую роль играет смерть еще не старого человека. В рассказах «Неожиданность» («Вести с родины») и «Тарантелла» («Учитель») у главных героев есть планы на будущее — и именно крушение этих планов и показано Буниным. Старость же у Бунина по определению не имеет будущего и постепенно теряет и настоящее.

5. Старость у Бунина противопоставляется детству/молодости/зрелости. Это противопоставление может быть как внешним, на уровне системы персонажей (Танька и Павел Антоныч в рассказе «Танька» («Деревенский эскиз») Кастрюк, его сын, его внучка и другие дети, «молодой барин из Залесного» (22) в рассказе «Кастрюк» и др.), так и внутренним, когда сталкиваются нынешняя старость и бывшая молодость героя, как, например, в рассказах «На хуторе» («Фантазер») и «В поле» («Байбаки»). Иногда эти два приема комбинируются.

Создавая образы стариков, Бунин стремится тем самым подчеркнуть значимость молодости. Его интересует не старость как таковая, а старость как фиксируемое персонажами отсутствие «не-старости». Бунин не допускает возможности полноты жизни в старости, поскольку именно отсутствие этой полноты является у него базовым, определяющим признаком старости. В старости уже нет «движения жизни». Попытки Кастрюка приноровиться к новой жизни должны вызывать у читателя сочувствие к герою, но предложенный автором выход — отправиться с ребятами в ночное — лишь подчеркивает бессмысленность оставшейся жизни старика.

Кастрюк перестает быть «хозяином», в том числе и хозяином собственной жизни: «...ему вспоминалось прежде,

мысли тянулись к тому времени, когда он сам был хозяином, работником, молодым и выносливым...» (20).

Решения за него теперь принимают другие:

«Сын, не слушая, затягивал зубами веревку и продолжал деловым тоном:

— Твое дело, брат, теперь стариковское. Да и горевать-то, почесть, не по чем: оно только с виду сладко хрип-то гнуть» (20).

6. Возрастная структура системы персонажей строится в рассказах Бунина по-разному. Старики могут сталкиваться как с детьми или с теми, кто помоложе, так и между собой. Но определяющим в характеристике старости у Бунина является возраст автора. Он показывает не восприятие старости старостью, а восприятие старости молодостью, потому что молод сам. Связанные со старостью безнадежность, упадок, уныние, бессилие, обращенность в прошлое или ожидание смерти — это в большей степени представление о старости молодого человека, нежели попытка проникнуть в переживания старика.

Образы стариков у молодого Бунина различаются по своему социальному положению, но они однообразны с точки зрения собственно старости, которая как бы уравнивает всех. У Бунина нет «красивой» старости, старости, окруженной всеобщими заботой и вниманием, старости, по-прежнему и в полной мере деятельной и т.п. Старость у него ущербна, она сродни болезни, причем болезни неизлечимой, единственным выходом из которой является смерть, а главным лекарством, которое способно облегчить страдания, становятся воспоминания о том, что было до наступления старости. В отношении персонажей и повествователя к старикам сочувствие смешивается с пренебрежением.

7. При системно-функциональной схожести образы стариков из крестьян и стариков из дворян у Бунина различаются. Помимо прямо обусловленных «социальным происхождением» различий есть и еще одно, связанное с ним опосредовано. Это неизбежное для стариков-дворян в прозе молодого Бунина одиночество.

Вокруг стариков-крестьян существует «мир» и расставание с этим миром напрямую никак не связано с возрастом героя. Старость лишь мешает, как в рассказе «На край света», старикам следовать за односельчанами, когда те решают покинуть родную долину и отправиться в Уссу-

рийский край. В рассказах о крестьянах только в этом случае мотив старости у Бунина смыкается с мотивом одиночества.

Когда же речь идет о стариках-дворянах, то, напротив, мотив одиночества становится определяющим. В рассказе «Танька» Павел Антоныч «втянулся в одиночество, в свое скупое хозяйство, и говорили, что во всей округе нет человека более жадного и угрюмого» (15), в рассказе «На хуторе» («Фантазер»), Капитон Иваныч «был один — как всегда» (33), в рассказе «В поле» (Байбаки) у Якова Петровича «в глубине души шевелится какое-то грустное чувство. Завтра праздник, он один...» (98).

Причем «дворянское» одиночество — не буквальное, поскольку около каждым из стариков кто-то есть (рядом с Павлом Антонычем — господский работник Егор; у Капитона Иваныча — Михайла и Митька, при Якове Петровиче живет старуха Дарья, но и работник, заменяющий кухарку), а социальное и одновременно метафизическое. И ключевой фактор этого одиночества — отсутствие рядом родственников, детей, внуков. Если Кастрюк живет вместе с семьей сына, то у Капитона Иваныча семьи нет, у Павла Антоныча жена умерла, а сына-студента пришлось «проводить в Сибирь» (15), «в город переселилась семья Якова Петровича Баскакова: Глафира Яковлевна замужем за землемером, и почти круглый год живет у нее и Софья Павловна» (90).

8. Образы стариков позволяют автору минимизировать развитие характера в тексте — отсюда и редакционное стремление определить жанр произведений Бунина как «очерк», «эскиз». У молодого Бунина старость предполагает законченность, практически завершенность жизни. С момента, когда человек «переходит» в разряд стариков, события перестают влиять на характер, менять или раскрывать его. Эта жесткая связь с прежними обстоятельствами подчеркивается, к примеру, в рассказе «На край света», где старики остаются в селе: «Старики, рассеянно переговариваясь, каждый со своей думой, стоят на горе. Они все глядят в ту сторону, куда отбыли земляки» (48).

Реалистически противоречивый и многогранный в пору жизненного «расцвета» характер в старости приобретает у Бунина классицистическую одномерность, так что все его свойства и поступки определяются именно старостью.

В старости у раннего Бунина нет движения жизни и, соответственно, нет «процесса одряхления, умирания», о

котором писал Михайловский. Старики словно застывает в ожидании смерти, и потому у автора нет необходимости строить сюжетный текст как цепь меняющихся событий, на которые реагирует герой или повествователь: «Ему вот-вот собираться в могилу, а он уже никогда больше не услышит родного слова и помрет в чужой хате, и некому будет ему глаза закрыть. Перед смертью оторвали его от семьи, от детей и внучат» (48). Обратим внимание, что на самом деле — с точки зрения движения жизни — отрываются, напротив, семья, дети и внучата, даже хата, которая становится чужой, фактически *та же самая*.

9. Бунина называли «певцом ушедшего», но в его ранней прозе нет отрицающей новое авторской тоски по старому. Воспоминания стариков о прежней жизни являются естественной, с точки зрения Бунина, тоской старости по «молодости». Старость часто маркирует героев как представителей «старого времени», которое воспринимается как эпоха до отмены крепостного права. Но это читательское уравнивание носит условный характер, так как в большинстве своем «старики» Бунина не настолько глубокие старцы, чтобы быть носителями «заветов крепостничества». По умолчанию действие рассказов происходит преимущественно в период написания, т.е. со времен отмены крепостного права уже прошло более 30 лет.

Устойчивое противопоставление старости и молодости у Бунина не тождественно противопоставлению «нового» и «старого». Это различие будет подчеркнуто позже, в написанном в 1901 г. рассказе «Новая дорога», где повествователь восхищается новой дорогой: «Новая дорога! Тишина, маленькие вагоны, душистый дым березовых дров, запах хвои... Славно!» (198), но при этом поезд, идущий по новой дороге, сравнивается со стариком: «Поезд на подъемах скрипит и качается, а под уклоны бежит, как старик, пустившийся догонять кого-нибудь» (199). Новая дорога связывает и молодость, и зрелость, и старость. В третьем классе едут кричащий ребенок, молодой вор, мужики и полупьяные рабочие и др., а в своем вагоне повествователь встречает станового, «старого служаку в рыжей енотовой шубе поверх серой полицейской шинели» (198), третий пассажир тоже старик: «бородатый коренастый старик — железнодорожный артельщик с сумкой через плечо, похожий на уездного лавочника» (199).

10. В ранней прозе Бунину чаще всего необходима принципиальная художественная дистанция между авто-

ром и героями, возможность повествования не «изнутри», а «со стороны». Такими дистанциями становятся «социальная» и «возрастная», регулярно объединяемые вместе. Адресуя свои произведения аудитории (как читательской, так и — что не менее важно — редакционной), которая намного старше, чем он сам, Бунин воспринимает изображение старости как художественную задачу более сложную, чем непосредственное отражение в тексте собственных переживаний «молодого человека», и критика, действительно, выделяет образы стариков.

Обращаясь к теме старости, Бунин создавал образы, понятные редакторам журналов и авторитетным критикам, и в то же время, заявляя о ненужности старости, он в какой-то степени бросал старости вызов. А. М. Скабичевский, которому в 1895 г. исполнилось 57 лет, казался тогда Бунину стариком. В 1896 г. Бунин полагал, что ему не суждено дожить до столь преклонного возраста. «И при всем этом ничтожном, при жажде жизни и мучениях от нее, еще знать, что и конец вот-вот: ведь в лучшем случае могу прожить 25 лет еще, а из них 10 на сон пойдет. Смешной и злобный вывод!» — писал Бунин в марте 1896 г. в неотправленном письме А. Н. Толстому¹. Но вызов этот никто не заметил. В системном неприятии Буниным старости, в проходящей сквозной нитью через произведения из сборника «На край света» «обиде молодости» на то, что неизбежно придется стареть, увидели только сочувствие обездоленным крестьянам и изображение уходящей природы — «отживающих свой век» мелкопоместных дворян.

D.D. Nikolaev

Old age as a function: images of old people in the prose of young Bunin

In early stories Bunin regularly focused on the characters of old people. According to Bunin old age has no positive characteristics. Realistically protean character in old age acquires a classicistic one-dimensional character: all its properties are determined by old age. The plot role of the old man in Bunin's stories most often consists in the demonstration of the impossibility of a full-fledged action.

¹ Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов. Под общ. ред. О. Н. Михайлова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 216–217.

Keywords: Bunin, old age, poetics, plot, image, "Tanka", "Kastyuk", "On the farm", "To the end of the world".

Об авторе:

НИКОЛАЕВ Дмитрий Дмитриевич — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН.

И.В. Мотеюнайте

**Старость как архетип личности в романе
Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой»**

Архетип старости, сложившийся в архаической культуре, неизбежно трансформируется в эпоху модерна. На материале романа Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой», семейной саги, действие которой разворачивается в XX в., автор доклада показывает функционирование пушкинских сказочных формул в романном сюжете, что отражает взаимоотношение двух изводов образа «старика и старухи»: фольклорного, отраженного в сказке, и литературного, вобравшего романские черты.

Ключевые слова: архетип «старик и старуха», Е. Катишонок, сказка, роман.

Образ «старика и старухи» довольно часто встречается в русской литературе. Иногда он оказывается в центре авторского внимания («Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина, «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя, «Соборяне» Н.С. Лескова, «Скука жизни» А.П. Чехова, «Счастливые» Л.Е. Улицкой и др.), иногда отступает на периферию («Отцы и дети», «Новь» И.С. Тургенева, «Обрыв» И.А. Гончарова, «Пастух и пастушка» В.П. Астафьева и др.). Его тесная связь с распространенными в мифах (Филемон и Бавкида) и фольклоре образами стариков-супругов, а также множество смыслов, передаваемых в литературе с помощью этого образа, делает его архетипическим. В диссертации Н.В. Чернявской «Архетипический образ “старик и старуха” в русской прозе XIX–XX вв.» рассмотрены его варианты и вариации в литературных произведениях, а также комплекс его смысловых и сюжетных мотивов. Автор отмечает сложность его содержания, «определяемую одновременно как постмифологическим, так и мифологическим обликом героев»¹. В связи с темой нашей конференции интересно понять, какими приемами пользуется литература для презентации изменений архаического понимания старости в современном мире.

Предметом моего внимания стал роман Елены Катишонок «Жили-были старик со старухой», высоко оцененный

¹ Чернявская Н.В. Архетипический образ “старик и старуха” в русской прозе XIX–XX вв. Автореф. ... кандидата филологических наук. Владимир, 2009. С. 8.

критиками десять лет назад. Роман был выпущен в 2006 г. издательством Hermitage Publisher, и только в 2009 году вышел в России; с тех пор он выдержал 9 переизданий. По жанру он приближается к семейной саге. Его название коварно сочетает народную и литературную — пушкинскую — сказку, пробуждая в сознании читателя как глубоко архаические ассоциации, так и собственно литературные. Таким образом наше внимание направляется на оба извода архетипического образа — как аккумуляцию отраженного в фольклоре коллективного бессознательного, разделяющего старость чертами сакральности, мудрости и опыта¹, и как литературный символ спокойной любви и супружеской преданности.

Действие романа Катишонок разворачивается в XX веке и включает две мировые войны. Поскольку основным местом действия стала Рига, читатель видит пятикратную смену политического режима: принадлежащая Российской империи территория после 1 мировой войны на короткое время становится «красной», затем обретает политическую независимость; советская власть, установившаяся в 1939 г., сменяется немецкой оккупацией, а затем возвращается. Молодожены из старообрядческой среды казачьего Ростова приезжают к «самому синему морю» в первый год века, и его бурная история становится фоном их вполне традиционной семейной жизни, с обретением жилища и обустройством быта, с рождением детей, внуков и правнучки.

Старообрядческое происхождение героев мотивирует традиционность семейного уклада: время исчисляется церковными праздниками, а его ход обозначается рефреном «вот неделя, другая проходит». Фраза из пушкинской сказки затмевает иные обозначения течения времени или его момента: числовые ли, языковые ли единицы типа «шли годы» или названия суточного цикла, а также месяцев встречаются бессистемно и не привлекают внимания читателя. Аналогично принятые обозначения исторических событий в тексте, за редким исключением (например, Постановление о деле врачей от 13 января 1953 года), не встречаются. Герои дают названия историческим периодам как эпохам собственной жизни: «в мирное время» «до

¹ Олесина Е. Фольклорный образ старости епе культурный код. // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 12 Starość. Wrocław, 2016. С. 25–34.

войны», «еще в первую войну»; значимым способом времяисчисления для них становится возраст детей и внуков. Таким образом, позаимствованный у Пушкина способ темпорального обозначения «неделя, другая проходит» в контексте романа репрезентирует универсальную бытийную ситуацию: библейская неделя миротворения определяет ход времени, сочетаясь с годовым церковным и календарным циклом. Ненадежность линейного / исторического времени маркируется в тексте рассказами о путанице между старым и новым стилями времяисчисления: «старик со старухой» живут по старому стилю. Для нас важно, что такое, свойственное постреализму в целом, сочетание линейности и цикличности в романе сопрягается еще с двумя темпоральными измерениями: семейным и возрастным.

Поскольку одна из ипостасей архетипа стариков тесно связана с миром семьи, остановимся сначала на первом. Непрерывность родовых связей скрепляет жизнь семьи с историей. В частности, историческими катаклизмами определены разные судьбы двух родов, соединенных в семье Ивановых (легкий намек на традиционное сказочное имя): если родные Матроны большей частью приехали, вслед за ней, в Ригу, то казачий род Григория полностью истреблен советской властью. Кроме того, все описанные в романе супружеские драмы (их три) обусловлены специфическими обстоятельствами войны, разделившей супругов. В результате, по логике романа, история всегда угрожает благополучию человека. Однако ее вмешательству противостоит семейная память о родовых корнях, обеспечивающая продолжение жизни. Так, например, польские слова, знакомые с детства «старику и старухе», невольно передаются ими зятю. Понимание польской речи в начале XX века обеспечило симпатию между Григорием и его заказчиками — семьей рижских поляков; а через почти полвека — между Матроной, Григорием и их зятем — и врачом, который оказался сыном тех заказчиков; этот врач помогает решить судьбу «старика». Другой пример: цыганские черты во внешности внуков пробуждают гордость Григория, напоминая ему о матери-цыганке и ее отменной жизненной стойкости. Дети Ивановых обращаются друг к другу «брат» и «сестра»; упоминание родителей, братьев, сестер, дядьев и кумов структурируют систему персонажей романа. Система персонажей романа основана на семейных связях; не случайно Матрона недовольна, когда внучка приводит на семейное празднование Пасхи подругу; чужой на домаш-

нем празднике — лишний. Появление умерших/погибших родных в вещих снах действующих лиц показывает, что родственные узы действуют не только в этом мире. Сновидческий элемент романа встраивает в его художественный мир мифическую вселенную, организованную также по родовому признаку.

Семья Ивановых — воплощение традиционной семьи, живущей не ими сформированными, а как бы изначально существующими, универсальными представлениями о чести, добре и правильном поведении. Традиции народной нравственности, в которых переплетаются христианские и социально-исторические элементы, нерелективно исповедуются супругами. Их взаимоотношения описываются в той специфической манере ироничной снисходительности, прячущей любовь и сентиментальность, которая в русской литературе была задана «Капитанской дочкой». Однако в русле дальнейшего развития семейной темы в литературе Катишонок изображает поколение детей и внуков, как ветки семейного древа, множачие варианты ствола и утончающие его силу иногда до убыли. Таким образом, «старик и старуха» в романе Катишонок представлены носителями ценностей и традиций в духе мифических прародителей или фольклорных основателей рода.

Архаичная традиционность сознания главных героев оттеняется автором, который смотрит на жизнь семьи Ивановых сквозь призму пушкинской сказки.

Жили-были старик со старухой у самого синего моря...

Синее море было скорее серым и находилось в часе езды: сначала на трамвае, потом на электричке, но они давно там не бывали.

Жили они вместе уже пятьдесят лет и три года.

Старик действительно любил ловить рыбу, но обходился без невода <...>

Пряжу старуха не пряла, зато вышивала в молодости немало и с большим искусством <...>

Было и корыто: его роль выполняла добротная оцинкованная ванна, в которой раз в неделю старуха замачивала, а потом стирала белье... (7, 8)¹.

¹ Здесь и далее роман цитируется по изданию: *Катишонок Е. «Жили-были старик со старухой»*. М., 2019 – с указанием страниц в тексте в скобках.

Кроме собственно цитат из Пушкина, автор включает в текст образ золотой рыбки, воплощающий человеческую мечту о сказочном чуде и рае, а также пушкинское осмысление моря как справедливой и благосклонной к человеку стихии. Море спасло старика, сохранив ему жизнь в самом начале войны, и — что важнее — уберегло его от самой страшной беды: ему не пришлось убивать. Такие смысловые мостики от Пушкина к роману Катишонок осовременивают образ «старика», делая его более человеческим.

Пушкинская сказка в романном повествовании дифференцирует сознания автора (читателя) и персонажей. Однако обсуждение последними известного сказочного сюжета обнаруживает его реалистический потенциал и протооснову человеческого опыта.

— От-т девка, — начинал старик, — подумать только, про рыбку эту. Старичок, говорит, отправился к морю. Ему баба скажет, он и не рассусоливает, идет.

— Ну, и разве плохо? — Матрена перестает на минуту греметь посудой, — сколько добра-то получили! И домик, и прислугу... чего ж не слушать, плохому не научит?

— Так на кой баба чимурила? То ей одно подай, то другое. Чего блажила-то?

— Сразу никогда не знаешь. Може, думала, у рыбки этой и нету ничего, кроме корыта, а как дом получила, так и задумалась: хотела что получше.

— Чего там «получше». Ей мужик рыбу в дом приносил, а его на конюшню. Ты спроси сначала, он с лошадыми-то общаться умеет? Это тебе не фунт изюму; чай, не цыган. Кого другого послать не могла — полный дом дармоедов? А как ей царства захотелось, опять к нему: и то ей плохо, и это не так. Что ж с одной рыбки-то спрашивать?

— С тобой надо говорить, гороху поевши, — раздражалась старуха. — Чем тебе царство плохо?

Старик пожимал плечами:

— А на кой оно?

— То-то и есть: «на кой». Не дал Бог свинье рог, а мужику панства, — сердилась мамынька, но уже гудел самовар, из чайника шел дивный аромат, и в вазочке лежали баночки... (160).

Трансформация сказочных (принципиально условных) образов в романные (принципиально уходящие от условности), объединение черт персонажей сказки и романа по-

зволяет Катишонок обобщить устойчивые, но разные архетипические черты в едином образе «старика и старухи» как супружеской пары. Матрона и Григорий представляют собой противоположные психологические типы. Она говорлива, он молчалив; она вспыльчива, он спокоен; она ценит ремесло, он понимает важность образования; ей не свойственна рефлексия и склонность к обобщениям, он размышляет и способен многое понять; ее внутренний мир представлен снами и действиями, его — еще и внутренними монологами. Их различие отражается даже во внешности: размер одежды Григория неизменен всю жизнь, а Матрона всю жизнь полнеет; роспуск выточек и смена платьев становятся лейтмотивом ее образа. Разность личностного склада родителей продолжена в их потомках. «Старик» постоянно делит детей и внуков на гордых и кротких (привет Достоевскому), найдя критерий оценки их характеров в присущих себе и жене свойствах. «И ведь какие разные от одних матки с батюшкой! Старшие, Ира с Мотей, лицом в мамыньку пошли, а гордыни от нее ни капли не взяли; Андрюша такой же был. Младшие, Тоня с Симочкой, наоборот, с виду — в него, а спесивы, как три рубля.

Под конец размышлений чуть было не усмехнулся, да вовремя убрал улыбку в усы. Выходит, поровну: кроткие и гордые. *Будьте кротки, как голуби, и мудры, как змии*» (230). Именно личностные различия между супругами оказались залогом крепости и устойчивости жизни рода, они как бы обеспечили необходимое для развития жизни разнообразие и одновременно полноту и целостность. В этом Катишонок следует национальной традиции. Рассматривая архетипическую основу формулы «старик со старухой», Н. Осипова пишет: «Из просмотренных более чем 550 сказок народов Европы количество примеров подобного зачина в русской народной сказке составляет более 40%, тогда как, например, в болгарской — 6%, польской — 0%, албанской — 16%. В то же время в персонажной системе сказок старики и старухи встречаются достаточно часто — то в виде дарителей, то в виде антропоморфных духов природы»¹.

У Катишонок героини именуются «старик и старуха» на протяжении всего текста. Хотя автор оговаривает услов-

¹ Осипова Н. «Жили-были старик со старухой...»: архетипическая основа и семантическая трансформация модели в русской волшебной сказке // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* 12 Starość. Wrocław, 2016. С. 35–45. С. 35.

ность именованья («Не всегда же звались они стариком и старухой: были ведь когда-то детьми, женихом и невестой, супругами, а затем и родителями...» (8)), но продолжает называть их так, даже наделив именами: Матрона-Матрена и Григорий. Их отношения наследуют заданному Пушкиным шаблону: в погоне за материальной устойчивостью старуха помыкает стариком. Она канонически сребролюбива и в узком смысле (золотые украшения — ее слабость), и в широком (мотив денежных сбережений); гневлива и ворчлива (лейтмотив — поднятая бровь как выражение гнева на лице), хозяйственна и прагматична. Ее мир ограничен домом, ответственность за защиту которого от всяческих угроз, включая исторические катаклизмы, целиком лежит на муже. Григорий Иванов — трудолюбив, молчалив и кроток, увлечен рыбалкой, в которой его больше привлекает процесс, чем результат. Одна сцена в романе особенно близка пушкинской сказке: старик принес крупного сома, мечтая об ухе. Однако он так и не дождался уха из-за обнаружившейся в этот день семейной драмы: незамужняя внучка оказалась беременной. Развитие сюжета пушкинской сказки парадоксально нарушается трансформированным элементом народной сказки — нарушением запрета. Казалось бы, сказки недостаточно для описания современной реальности, однако Катишонок в романном повествовании постоянно отсылает нас к ней как к живой праснове любого повествования и сюжета, особенно в смысле воплощения архетипа: «старик со старухой» — прародители, основатели рода, обеспечивающие его устойчивость в бытии разностью собственных характеров.

Теперь собственно о возрасте старости. Две трети текста романа посвящены рассказу о послевоенной жизни четы Ивановых, когда Григорию и Матроне седьмой и восьмой десяток. Специфичность возраста отмечена автором: «... ведь когда старик и старуха были еще молоды, то есть не были ни стариком, ни старухой, пульс их жизни был сильный и наполненный. Спорилась работа; рождались, вырастали и, увы, умирали дети; бурлил дом со всеми страстями землянки той или иной степени ветхости...

Теперь, когда их жизнь уже состоялась настолько, что они стали пра-стариками, время стало обозначаться другими веками, и пульс его замедлился» (181); «Время тянулось, и старики вели свою стариковскую жизнь: иногда по отдельности, как старик и старуха, а временами — как стрик со старухой; в этой полосе они вспоминали «мирное

время», своих маленьких детей, умерших родственников и название улицы, которая всегда звалась Столбовой, а теперь как-то иначе, ну да Бог с ней: Столбовая и есть Столбовая» (181–182).

Как уже было сказано, в русском фольклоре Е. Олесина выделяет три ипостаси архетипа старости: сакральность, мудрость и опыт¹. Герои романа Катишонок отражают их в разной степени.

Сближение стариков с правнучкой (вспомним, что старики и дети в традиционной культуре — социально близкие группы) маркирует их исключенность из социально активной жизни и одновременно их социальную функцию передачи опыта. Так, Матрена рассказывает Лельке о «бывало», а старик знакомит ее с миром, постоянно что-то объясняя. Младшая представительница рода воспитывается бабушкой, прадедом и прабабушкой, поскольку ее мать оказалась далеко упавшим от яблони яблоком. Роман завершается образом бабушки и внучки: «Лелька держалась за руку бабушки, а та сжимала ее ладошку вместе с варежкой, да иначе и быть не могло: ведь бабушка не существует без внучки, а внучка бывает внучкой до тех пор, пока у нее есть бабушка» (479). Однако в целом, в культуре, описываемой Катишонок, традиционная роль стариков по передаче опыта снижается. В романе несколько раз показан отказ молодых следовать советам старших: внучка Тайка смеется над необходимостью приданого, другие внуки насмешливо переглядываются при обращении к ним деда с бабой. Неуниверсальность опыта стариков очевидна читателю на примере женитьбы старшего сына: принужденный к браку ради соблюдения морали Андрий не обрел счастья с женой, она так и не стала своей в семье, их дети очевидно чужды миру рода Ивановых. С течением времени старик со старухой все меньше понимают в происходящем и все чаще прислушиваются к зятьям; постепенно они оба утрачивают реальный статус главы семейства, передавая его старшему зятю, разделяющему с ними систему ценностей. Этот сюжетный мотив маркирует новый укоренившийся в XX веке тип перфигуративных межпоколенческих отношений. Характерна бездраматичность таких изменений для героев романа; в нескольких ситуациях выбора

¹ Олесина Е. Фольклорный образ старости епе культурный код. // *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich* 12 Starość. Wrocław, 2016. С. 25–34.

(преимущественно супругов своих потомков) старики так и не находят решения и благодатно переключаются на другие, более насущные для себя, проблемы. В таких случаях они не особо вмешиваются в жизнь детей, которые справляются с ней достаточно успешно. Таким образом, неизбежная в культуре модерна ограниченность индивидуального исторического опыта личности ведет к изменению социальных функций старости: опыт передается избирательно, и роль адресата в этой коммуникативной ситуации возрастает.

Наиболее явны в романе черты сакральности старости. Главные герои выведены из гендерной и социальной жизни, поэтому их мир постепенно сужается и все перемещения ограничиваются. Особенно наглядна эта тенденция в рассказе о финале жизни Матроны: собственная квартира — комната в квартире дочери — отгороженная ширмой часть комнаты — кровать — могила. Сакральность старости — ее связь с иным миром — в романе обозначается посещением кладбища, рассказами о вещих снах, в которых старики общаются с умершими, а также мистической встречей старика с убитым на войне сыном. Смерть Матроны — финал романа — показана как универсальная ситуация перехода: «Отвесные стенки могилы были такого же точно цвета, как пасхальное тесто; может быть, это утешило бы старуху, ибо Пасха только через месяц, и куличей ей не печь. Да разве нужны ей теперь куличи, зачем? — ведь сквозь этот желтый песок они с мужем помчатся к себе домой, в свой Ростов, где течет великий Дон и плещутся созданные из Божьего света золотые рыбки — такие же, как здесь, у самого синего моря, где жили-были старик со старухой» (479). В этом финале автор закольцовывает повествование пушкинской фразой и упоминает светлый христианский праздник, закрепивший в культуре идею бессмертия души и вечной жизни, а также приметы земной жизни героев: важнейшие для них локусы и их любимые занятия. Общение стариков с потусторонним миром и постепенное приближение к нему обнажает их близкий сакральному статус.

Что касается собственно литературных черт архетипа «старик и старуха», Катишонок его модернизирует с помощью романских приемов. Значение верности и преданности, закрепленное в литературе за этим пришедшим из мифа образом, в романе получает своеобразное объяснение и расширение. Мифическая и сказочная стабильность об-

раза счастливых супругов в романе, естественно, сменяется психологической динамикой и обогащается драматичными перипетиями. Образы психологически обогащаются мотивами вины и осмыслением собственного жизненного опыта.

Сужение мира вынуждают обоих героев к рефлексии: перед смертью Григорий ловит мысли «о главном», напряженно отыскивая это главное среди разнообразных впечатлений. Из его тихой молитвы перед последней больницей читателю понятно, что свою архетипическую роль отца семейства он в полной мере осуществил, однако финалом его земного существования становится не семейная, а личная история: прощаясь с женой, он просит ее о прощении:

— Матреша, — начал он, и старуха испугалась: это когда ж он ее так называл? Давно... <...> — Ты прости меня, Матреша, — просто и серьезно сказал муж. — Столько прожили, никого у меня роднее нету.

— Бог простит, — строго ответила мамынька.

Это старик знал сам. Он ждал прощения от нее, слова или знака, но лицо жены, как всегда при упоминании Бога, сделалось вдохновенно-неприступным. Максимыч дернул с досадой кончик уса, но старуха молчала. Это тоже было, подсказала память, когда на коленях стоял, и палка рядом валялась. Тогда, после войны. А для нее — после Керова. (305).

По всем универсальным человеческим законам его вина — не вина; однако перед Матроной он чувствует себя виноватым, поскольку причинил ей непроходящую боль — таков склад ее натуры. Не разворачивая элегическую, драматическую или трагическую эмоцию, автор, однако, вводит этим эпизодом индивидуально личностное, психологическое измерение в рассказ об их отношениях. Тем самым архаичный тип словно адаптируется к современности, вбирая экзистенциальную проблематику. Просьба супруга о прощении делается в романе мотивом. Совершенно не склонная к рефлексии, гневливая и суровая, Матрона обеспокоена после смерти мужа тем же, чем и он, — его прощением: «Это сон, и муж простил ее. Слава Богу, простил» (345). Просьба о прощении, обращенная не к Богу — что было бы универсальным христианским кодом, — а к близкому человеку, маркирует личностную избирательность, индивидуальную характерность героев уже незави-

симо от их возраста, раскрывает в их образах не возрастное, а всечеловеческое начало, способность любить.

В качестве средства универсализации опыта автор использует мифологические аллюзии. Символический мотив прядения, отсылающий к греческим мойрам и римским паркам, вводится на первой странице романа своей бытовой ипостасью (см. цитату выше); после смерти старика, когда началась «зима» старухиной жизни, он обогащается образом клубка и, соответственно, разворачивается в мотив выхода из лабиринта как победы и бессмертия. «Она осталась жить, держа под шкафом, или в памяти, неважно, — все еще не размотанный клубок. Он лежит, съезжившись, и нужно просто потянуть за конец нити... но нитка легко обрывается, отслаивается от клубка, как обрывается и остается в пальцах следующая, и опять... Он источен молью, этот небольшой уже клубок, и рассказчику — да и старухе — предстоит связывать иссеченные концы» (321).

В аспекте возрастной проблематики важно, что в старости, накопив опыт, оба героя имеют возможность и время для его осознания и подведения нужных для личностного развития итогов. Особенно заметен этот смысл в образе Матроны, осознавшей свое супружеское счастье и свою любовь только после потери мужа. В описании ее «зимы» привычный ход непростой жизни все больше дополняется воспоминаниями и снами. Катишонок использует два привычных для описания старости сюжетных хода: возвращение в детство и испытание болезнью.

Памятью герои возвращаются в детство, и их жизнь закольцовывается, приобретает форму, становится доступной для прояснения неповторимого биографического и личностного узора. Григорий незадолго до смерти видит себя ребенком, после чего осознает свою старость. То же самое происходит и с Матроной: разбирая дорогие сердцу предметы памяти, она ретроспективно выстраивает свою жизнь в собственном сознании и видит себя девочкой. Социальная маргинальность «старика и старухи» обуславливает их причастность к разным временным пластам и позволяет сосредоточиться не на родовом, а на личностном. В отличие от традиционной культуры, в которой потустороннее и сакральное было коллективным и связывалось с жизнью рода, в романе Катишонок мы видим прояснение индивидуальных человеческих судеб. Данный смысл отражается и в содержании воспоминаний Григория и особенно Матроны: это своеобразные вставные новеллы о знакомых,

их биографическое разнообразие создает довольно пеструю картину переплетения жизненных нитей. Интерес читателя сосредоточен на жизни героев, с ее неповторимой конкретикой на фоне общих исторических событий. Таким образом, благодаря рефлексии стариков, и их собственная, и любая другая человеческая судьба приобретает самостоятельную ценность.

Существенный элемент архетипа старости и в фольклоре, и в литературе — физиологическая непривлекательность, дряхлость, ветхость. В романе Катишонок описание болезни (оба героя умирают от рака) вводит тему испытания, так же переводя эту архетипическую черту из социальной плоскости в личностную. Читателю важна не неспособность стариков к работе, а их способность терпеть боль, преодолевать ее и, в конце концов, жить с ней. Старик и старуха это испытание проходят и рассматривают его как необходимую подготовку к смерти. Достаточно пространное описание их ухода включают элементы ритуала (молитвы, прощание с близкими, благословение детей, распределение наследства), наполненные, однако, индивидуальными деталями и актуальным смыслом.

Таким образом, в романе Е. Катишонок показано, как обозначение «старик со старухой» из пушкинской сказки применительно к современному миру трансформируется из возрастного в личностное: старость, с ее физическими и социальными ограничениями, способствует осмыслению существования личности, делает жизнь человека более осознанной и наполненной изнутри. Сказочная формула «старик и старуха» применяется автором романа к сложившимся, сформированным, состоявшимся личностям, и именно старость может это прояснить.

I.V. Moteyunayte

Old age as an archetype of personality in the novel by E. Katishonok “Once upon a time there were an old man with an old woman”

The archetype of old age, prevailing in the archaic culture, inevitably transforms into the modern era. Based on the material of E. Katishonok’s novel “Once upon a time there was an old man with an old woman”, a family saga set in the twentieth century, the author of the report shows the functioning of Pushkin’s fairy-tale formulas in a novel plot, which reflects the relationship between two versions of the image of “old man and old

woman”: folklore, reflected in a fairy tale, and literary, which absorbed novel features.

Keywords: archetype old man and old woman, E. Katishonok, fairy tale, novel.

Об авторе:

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна — доктор филологических наук, профессор кафедры филологии, коммуникаций и РКИ ПсковГУ.

О.С. Карандашова

Старость детскими глазами

В статье рассматриваются общие закономерности образа старости и стариков (бабушек и дедушек) в детской литературе от XVIII до XXI века. Материалом для исследования служит в основном русская литература, адресованная детскому читателю.

Ключевые слова: детская литература, образы стариков, образ старости, Екатерина II, А. О. Ишимова, В. Ф. Одоевский, Л. Лагин, Е. Шварц, С. Прокофьева, Э Успенский, М. Парр.

Старость как завершающая пора жизни человека, её закат, угасание обычно вызывает печальные, элегически-философские ассоциации. Во взрослой литературе традиционно именуется «вечером» или «осенью» жизни со всеми вытекающими, в целом нерадостными последствиями. Но как изображается старость в детской литературе? За ответом на этот вопрос обратимся к классике XIX века. К более ранней литературе обращение малоэффективно, так как очевидно, что под влиянием традиции Домостроя старшие в семье воспринимались как источник мудрости и непрерываемого авторитета. Вспомним, хотя бы «Инструкцию князю Николаю Салтыкову при назначении его к воспитанию великих князей», написанную Екатериной II в 1784 г., где она говорит, в частности, что детей надо воспитывать в абсолютном послушании старшим (в статьях Домостроя, посвященных воспитанию, говорится о том, что детям «подобает чтить и повиноваться ему (*родителю* — О.К.) во всем»¹), особенно бабушке; дети должны знать: как нельзя переменить погоду по своему хотению, так нельзя изменить то, что бабушка сказала. В своих художественных произведениях для детей та же Екатерина II неоднократно другими словами повторяет эту мысль, создавая образы мудрых «старших»².

¹ Домострой. М., 1991. С. 31.

² Подробнее об этом см.: Карандашова О. С. Взгляды Екатерины II на воспитание в сказках для детей // Детская литература и воспитание. Тверь, 2004. С. 113–118; Карандашова О. С. Идеи Просвещения в сказках Екатерины II для детей («Сказка о царевиче Хлоре», «Сказка о царевиче Февее») // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2005. № 7 (13).

А что же в литературе XIX века, где домостроевская традиция постепенно уходила из литературы и становилась неактуальной и даже косной?

Возьмём, например, «Бабушкины уроки» А. О. Ишимовой. Название этой книжки провоцирует интерес, обусловленный нашей темой. Анна Александровна, бабушка, от лица которой рассказываются истории, была «почтенная и необыкновенно добрая старушка»¹. «Живёт она в прелестном деревянном домике, которого окна с одной стороны выходят на чистенький дворик, отделанный как бульвар, а с трех других — в большой сад»². У неё «пятеро премиленьких»³ внуков. Сама бабушка почтенная, умная, добрая, и всё, что вокруг неё, прелестное, милое, хорошенькое.

Далее автор, обращаясь к читателю, рассуждает о бабушках вообще: «Вы знаете, как все бабушки любят своих внучков и как охотно они всегда проводят с ними время, как бы малы ни были эти внучки. Этим добрым и нежным бабушкам никогда не наскучит никакое самое детское болтанье малюток, и сколько раз замечено было, что бабушка гораздо охотнее, нежели маменька, слушает всё, что рассказывают ей самые крошечные дети»⁴. Обосновывается такое повышенное внимание бабушек к своим внукам тем, что у мамы обычно очень много разных дел и забот, а «бабушка же отказалась уже от всех этих забот и хлопот: она всегда дома и ездит только в церковь Божию, да разве ещё кататься с теми же внучками своими. Стало быть, почти у всякой бабушки много времени для них, а у Анны Александровны, которая была необыкновенно нежная и необыкновенно умная бабушка, было его ещё более: она, можно сказать, посвящала все свои часы своим милочкам — так называла она своих маленьких внучков. Мы уже сказали, что она особенно любила заниматься с младшими

Вып. 3. С. 4–11; Карандашова О. С. Фольклорные традиции и черты литературности в сказках Екатерины II для детей // Вестник Тверского государственного университета. № 4. 2013. Серия «Филология». С. 116–124.

¹ Ишимова А. О. Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей. СПб.: Типография Якова Трея, 1859. Второе издание. С. 1. Цитаты приводятся в соответствии с современной орфографией.

² Там же.

³ Там же. С. 2.

⁴ Ишимова А. О. Указ. соч. С. 3–4.

детьми, которые со своей стороны так любили милую бабушку свою, что почти целый день не отходили от ней. И это было неувидительно: бабушка умела так занимать их своими разговорами и разными маленькими рассказами, что они не могли наслушаться её»¹.

Вот эти умные, полезные, воспитательные, нравственно-поучительные разговоры, которые ведёт бабушка со своими внуками, и называются «бабушкиными уроками»: «И в самом деле, это были настоящие уроки, и тем более действительные, что были вовсе незаметны для малышей, пользовавшихся ими»².

Как видим, образ мудрой бабушки-наставницы в книге А.О. Ишимовой середины XIX века со времён Екатерины II принципиально не изменился. Разве что стал более елейным и слащавым.

Как ни странно, но и другие старики — дедушки и бабушки — в детских произведениях XIX столетия выглядят примерно так же. Будь то дедушка из книги Любови Ярцовой (1794–1876) «Полезное чтение для детей, или Счастливое семейство», который выполняет назидательно-воспитательную функцию в семье Добровых и постоянно напоминает детям, изучающим окружающий их мир, что всеми явлениями природы управляет Божья воля. Или бабушка из рассказа Анны Зонтаг (1785–1864) «Оленька и бабушка её Назарьевна».... Или дедушка-рассказчик из сборника В. Ф. Одоевского «Сказки дедушки Иринейя».

Соглашаясь с мнением Бена Хеллмана, что «Одоевский знал, как обращаться к детям», подтверждаемое тем, что «даже взрослые, познакомившись с рассказами дедушки Ириней, уже не хотели с ним расставаться»³, а также с тем, что «из русских детских писателей 1830-х и 1840-х годов Владимир Одоевский лучше всех понимал детскую психологию»⁴, нельзя не отметить, что образ дедушки Иринейя принципиально всё-таки не отличается от других образов стариков, созданных русской литературой в XIX веке. Он также мудр, серьёзен, выполняет воспитательную функцию наставника, как и другие герои-старики в детских произведениях позапрошлого столетия. Например,

¹ Там же. С. 4.

² Там же. С. 5.

³ Хеллман Б. Сказка и быль: История русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 560 с. С. 53.

⁴ Там же.

про дедушку Иринея Одоевский пишет: «Дедушка Иринея очень любил маленьких детей, т. е. таких детей, которые умны, слушают, когда им что говорят, не зевают по сторонам и не глядят в окошко, когда маменька им показывает книжку»¹ («Серебряный рубль»). Дедушка Иринея не лишён и характерной для его времени назидательности, которая чаще всего им прячется, но временами высказывается и напрямую. Например, как в данном случае: «Вообще, друзья мои, грешно мучить бедных животных, которые нам служат для пользы или для удовольствия. Кто мучит животных без всякой нужды, тот дурной человек. Кто мучит лошадь, собаку, тот в состоянии мучить и человека. А иногда это бывает и очень опасно. Вы видели, как иногда дурные ребяташки дразнят на улице собак, кошек, бьют их, привязывают им палки к хвосту; послушайте же, что однажды случилось с такими ребяташками, как они жестоко были наказаны за свою злобную охоту»² («Бедный Гнедко»). Подчеркнём ещё раз, что это общая тенденция детской литературы того времени³.

В литературе XX века появляется новый образ старика. Старик становится «странным», так или иначе чудаковатым.

Например, заглавный герой повести–сказки Л. Лагина «Старик Хоттабыч». Уже его портрет при первом появлении подчёркнуто странный для советской действительности 1930 годов: «Это был тощий старик с бородой по пояс, в роскошной шелковой чалме, в таком же кафтане и шароварах и необыкновенно вычурных сафьяновых туфлях»⁴.

¹ Одоевский В. Ф. Пёстрые сказки; Сказки дедушки Иринея / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Греков В. Н. М.: Художественная литература, 1993. С. 106.

² Там же. С. 144.

³ Подробнее об этом см.: Карандашова О. С. Жанр литературной сказки для детей в творчестве В. Ф. Одоевского // Детская литература и воспитание. Вып. 3. Тверь, 2006. С.169–173; Карандашова О. С. Педагогические взгляды В. Ф. Одоевского // Междисциплинарные связи при изучении литературы. Сборник научных трудов. Вып. 2. Саратов: Научная книга. 2006. С. 274–278; Карандашова О. С. «Детская» тема в «Пестрых сказках» В. Ф. Одоевского // Филологический сборник. Тверь – Велико Търново, 2008. Вып. 2. С. 78–81; Карандашова О. С. В. Ф. Одоевский о детском читателе // Встречи в библиотеке: авторы и читатели. Сборник статей / Ред. С. А. Васильева, М. В. Строганов. Тверь: изд-во М. Батасовой, 2009. С. 15–20.

⁴ Лагин Л. Старик Хоттабыч. М.: Детская литература, 2017. С. 13.

Дальше, как помним, старик Хоттабыч, пытаясь приспособиться к новым жизненным реалиям, постоянно попадает впросак. Что бы он ни сделал, руководствуясь благими побуждениями, всё делает не так. Можно, конечно, говорить о том, что это повесть о противоречиях между старым, капиталистическим, укладом жизни и новым, советским. А можно, посмотреть на проблему с внеисторической, вневременной точки зрения, как на вечную проблему отставания старого человека от жизни, которая быстро идёт вперёд, а он за ней не успевает, всё меняется, а он чувствует себя древним ископаемым из прошлого. Но в данном случае, мы лишь констатируем сам факт появления «странного» старика, который со своими, устаревшими, представлениями о жизни не может выступать в роли наставника молодых, а, наоборот, сам у них вынужден многому учиться. В итоге Хоттабыч в какой-то мере приспособился к новым условиям (хотя и не абсолютно), но стать мудрым воспитателем не смог, скорее сам в определённом смысле перевоспитался.

В «Сказке о потерянном времени» (1940 г.) Е. А. Шварца тоже встречаются образы стариков. Причём стариков в этой сказке множество: 4 «странных» стариков-волшебников, собирающих за детьми зря потраченное время, чтобы самим омолодиться, и 4 «странных» стариков, в которых превратились дети, тратившие своё время напрасно. Получаются перевёртыши: старики выглядят как дети, а дети выглядят как старики. Оба «старческих квартета» «странные», каждый по-своему. У внешних детей стариковские привычки («волшебники, спрятав счеты в стол, побежали, как дети, но при этом кряхтели, охали и вздыхали, как настоящие старики»¹), а внешне выглядящие стариками герои сохраняют детское сознание и поведение: прыгают в классики, катаются в трамвае «на колбасе», т. е. ведут себя легкомысленно, не свойственно почтенному возрасту. Причём Петя, ищущий товарищей по несчастью, однажды принимает настоящую старушку за девочку, превратившуюся в бабушку. Т. е. сразу и не разберёшь, где дети, а где старики. Только пристальный взгляд помогает понять, кто есть кто: «Вот старик с портфелем. Наверное, учитель. Вот старик с ведром и кистью — это маляр. Вот мчится красная пожарная машина, а в машине

¹ Шварц Е. А. Сказка о потерянном времени. М.: Речь, 2018. С. 8.

старик — начальник пожарной охраны города»¹. (Заметим, что все настоящие старики в этой сказке чем-то заняты, они работают, ведут активный в социальном смысле образ жизни, а вовсе не отошли от всех дел и хлопот, как в «Бабушкиных уроках» А. О. Ишимовой.) Конечно, с точки зрения морали сказки, она очевидна: нельзя тратить время попусту, иначе не заметишь, как наступит старость. Но с точки зрения образа старости в этой сказке всё поставлено с ног на голову. Происходит подмена детства старостью и наоборот; детство меняется местами со старостью.

В сказке С. Прокофьевой «Приключения жёлтого чемоданчика» (1966) бабушка Ведёркина до того, как съела волшебные конфеты храбрости, была обычной старушкой: «Анна Петровна была маленькая старушка с тихим, добрым лицом. У нее были добрые глаза, добрый рот и добрые брови. Даже нос и щеки у нее были добрые»². Она была очень тихой, доброй и пугливой, боящейся поговорить с упреждением или стучать ложкой по чашке, чтобы не помешать соседям. Найдя в чемодане внука конфеты, старушка ведёт себя уже как ребёнок: «Конфеты!— умилилась она, заглянув в небольшой бумажный кулек.— Ну совсем ещё дитя, совсем дитя! Не может без сладенького. А конфеты какие-то интересные. Никогда таких и не видала... Надо попробовать...»³. Затем она съедает 3 конфеты подряд, отмечая про себя, что они вкуснее даже «Мишки», т. е. сладкое бабушка любит, в конфетах разбирается и благоразумно останавливаться не собирается. А под воздействием волшебных конфет бабушка и вовсе превращается в отважную хулиганку, которая стучит кулаком по столу, лезет по пожарной лестнице на крышу, пытается перелезть через забор аэродрома, но, сорвавшись, валяется в лопухах: «Она лежала в лопухах, тяжело дыша, и была похожа на паровоз, свалившийся под откос»⁴. В общем, ведёт себя совершенно странно и неподобающе возрасту, скорее, как не знающий страха, отважный и бесшабашный мальчишка, но совсем не как тихая и почтенная старушка. Кстати, в своё первоначальное благостно-милейшее состояние ба-

¹ Там же. С. 9.

² Прокофьева С. Приключения жёлтого чемоданчика [Электронный ресурс]: <https://www.litres.ru/sofya-prokofeva/priklucheniya-zhelтого-chemodanchika/chitat-onlayn/>

³ Там же.

⁴ Там же.

бушка так и не возвращается. В финале сказки, когда уже всё разрешилось, «Пороть их всех надо!— решительно сказала Анна Петровна и махнула рукой.— Тогда и драться не будут»¹.

Можно в этой связи вспомнить и повесть–сказку Э. Успенского «Пластмассовый дедушка» (1990), главный герой которой старик–инопланетянин, поэтому он отличается от всех остальных (обладает невероятными способностями, смазывает свои старческие коленки из маслѐнки, глазами показывает фильмы, как из проектора, может видеть сквозь закрытую дверь и т. д.), но никто, кроме мальчика Володи, не верит, что он пришелец:

«Изумительно, — ответил Володя. — Я такого никогда в жизни не видел. Только ученые вам все равно не поверят.

— Почему?

— Потому что они чудики. Они решат, что вы гипнотизер, парапсихолог, кто угодно. Только не космический пришелец.

— Не понимаю.

— Они уже взрослые. Они уже все знают и обо всем по-своему судят. Даже о том, чего вовсе не знают.

— Изумительно! Действительно чудики!»²

Обратим внимание на то, что здесь единомышленниками становятся ребёнок и «странный» (пластмассовый) дедушка, а взрослые им противопоставлены.

Это произведение конца XX века. Может, не самое выдающееся, с художественной точки зрения, в литературе, предназначенной для детей, но весьма показательное для нашей темы. Оно, на мой взгляд, демонстрирует общую тенденцию перехода образа старика от «странного» в литературе прошлого столетия к образу старика «детского» в литературе нынешнего века.

Для современной детской литературы представляется показательной книга норвежской писательницы Марии Парр (в переводе Ольги Дробот) «Вафельное сердце». (Предвидя упрёк внимательного читателя в том, что из современной литературы берётся в данном случае не русское произведение, а зарубежное, замечу, что, на мой взгляд, в современном мире с его глобализацией, компьютеризацией, интернет ресурсами и т. д. тенденции развития рос-

¹ Там же.

² Успенский Э. Пластмассовый дедушка. М.: АСТ, 2007. 112 с. С. 35.

сийской детской литературы мало чем отличаются от мировых, особенно западноевропейских. К тому же книга М. Парр сейчас очень популярна у современного российского читателя.)

«Вафельное сердце» адресовано детскому читателю, её главные герои — дети: девятилетний Трилле, от лица которого ведётся повествование, и его соседка и одноклассница Лена. Описывается год жизни героев с огромным количеством событий и приключений, комических, трагических, смешных и трогательных. Есть в книге М. Парр и образы стариков (дедушки и двоюродной бабушки — бабы-тёти, как её зовёт маленький герой-рассказчик). Они проходят через всё повествование (не случайно им отведено место даже в названии глав: «Дед и баба-тётя», «Дед и я»). Эти старики разные: дед, по словам мальчика-рассказчика, «был самым лучшим», <...> «он всё понимал и не лез в душу»¹, а баба-тётя — немного старомодная хранительница традиций, которая всё время что-то вяжет, поэтому у неё в доме «горы чего-то вязаного»², на Рождество она всегда дарит всем вязаные вещи, «баба-тётя этих новшеств не понимает»³, и она всегда печёт в вафельнице, с которой не расстанется, вафли в виде сердца (отсюда и название книги). При наличии яркой индивидуальности и своей собственной функции в повествовании и в судьбе главного героя их объединяет внутреннее родство с детьми. Они не читают нотаций, не произносят правильных с воспитательной точки зрения речей, но они сами подобны детям. Не случайно в Иванов день ряжеными женихом и невестой выступают или дети, или эта парочка стариков. Когда баба-тётя приезжает в гости, «все начинают дурачиться и веселиться»⁴. А дед, проживая хоть и самостоятельно, но в одном доме с главным героем, является постоянным участником всех приключений и шалостей детей, азартно воруя с ними вафельные сердца, гоняя на мопеде по горам и т. д., нарушая все запреты и не слушаясь умных взрослых. (Например, оставляя детей с дедушкой, мама даёт огромное количество наставлений: «— И последнее...никто из мелких жителей Щепки-Матильды — ни внуки, ни внучки,

¹ *Парр М. Вафельное сердце* / пер. с норв. Ольги Дробот. М.: Самокат, 2018. С. 143.

² Там же. С. 126.

³ Там же. С. 127.

⁴ Там же. С. 23.

ни соседские дети не должны ездить в ящике на мопеде! — закончила она, но в этот раз дед не кивнул, и я готов поклясться, что он скрестил два пальца за спиной». Естественно, на следующий день, едва родители уехали, дед сразу же заявил: «— Подкрепись-ка, дружище Трилле. Нам надо будет прокатиться. А то здесь сидеть — мхом зарастёшь!»¹).

В этой повести старики отличаются от других взрослых, но это уже не та странность, как у пластмассового дедушки-инопланетянина, и не та, что возникает у бабушки под воздействием съеденной волшебной пилюли. Это детскость души и свойство характера, которое органически присуще старикам и роднит их с детьми. Старики остаются умными, чуткими и всё понимающими, как в литературе XIX века, странными по сравнению с другими, нормальными, взрослыми, как в литературе XX века, но эта странность есть их собственная, естественная сущность — это то новое, что рождает, думается, литература XXI века. Старик в современной детской литературе не дряхлый, отошедший от всех дел наставник, а сам ребёнок, озорной, весёлый, шалящий, но мудрый умом и сердцем. Он ребёнок-друг и «самый-самый лучший в мире взрослый»² одновременно.

O.S. Karandashova

Old age with children's eyes

The article examines the general patterns of the image of old age and old people (grandmothers and grandfathers) in children's literature from the 18th to the 21st centuries. The research material is mainly Russian literature, addressed to the children's reader.

Keywords: children's literature, images of old people, the image of old age, Catherine II, A. O. Ishimova, V. F. Odoevsky, L. Lagin, E. Schwartz, S. Prokofieva, E. Uspensky, M. Parr.

Об авторе:

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

¹ Там же. С. 59.

² Там же. С. 15.

**Самосознание и ценность старости в романе
А. Мердок «Сон Бруно»**

Предмет статьи — концепция старости в романе А. Мердок «Сон Бруно» (1969). Выдвигается гипотеза о ее полемичности по отношению к идее Ж. Бодрийяра об обезценивании старости в культуре постмодерна. Роман А. Мердок изображает старость как событие, включенное в символический обмен и исполненное нравственной рефлексии. Концепция старости, характерная для 1970-х годов, сравнивается с характером ее осмысления в новейшем искусстве.

Ключевые слова: А. Мердок, «Сон Бруно», Ж. Бодрийяр, старость, «третий возраст», символический обмен.

По мысли философов и социологов постмодерна, утверждение абсолютной ценности индивидуальной человеческой жизни, характерное для новейшего периода, неизбежно вызывает капитуляцию традиционных ценностей, унаследованных от эпохи Просвещения¹. И среди них — ценность смерти и старости, о чем писал Ж. Бодрийяр в книге «Символический обмен и смерть» (1976).

По Бодрийяру, в культуре постмодерна смерть, как и старость, это события, «лишенные смысла»². Причина их обезценивания обнаруживается философом при сравнении отношения к старости и смерти в традиционной и современной культурах: в новейшей ситуации старость и смерть перестали быть предметом символического обмена, какими были в культуре традиционализма. «У первобытных людей «естественной» смерти нет: любая смерть социальна, публична, коллективна, это всегда следствие чьей-то враждебной воли, которая должна быть поглощена группой... Это поглощение осуществляется через празднество и обряды». Сейчас же, когда «миф и ритуал утрачены», «покойник — это просто человек, ушедший вон. С ним уже нечем обмениваться. Он еще до смерти стал лишним бременем... Это плоская, одномерная смерть, конец биологического пу-

¹ Об этом: *Трутнев С. И.* Жизнь как ценность: проблемы и противоречия // *Философия и общество.* 2008. № 4. С. 118–125. С. 119.

² *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть / пер. с франц. и вступ. статья С. Зенкина. М.: Добросвет: 2000. 387 с. Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-symv-obmen-i-smert.htm). – Дата обращения: 27.03.2020.

ти...». Но, пишет Бодрийяр, «мы все мечтаем не просто ту-по умереть от износа, а принять и подарить свою смерть. Ибо дарить и принимать — это символический акт, самый главный символический акт, отнимающий у смерти всю ту равнодушную негативность, которой она обладает для нас при “естественном” порядке капитала... Смерть имеет смысл только будучи дарована и принята, то есть социализирована через обмен...»¹.

В искусстве такого общества, которое не умеет даровать и принимать старость и смерть, и образ их соответствующий, акцентирующий их бессмысленность и «неполноценность (физическую, умственную, экономическую, социальную, культурную)»². Цитируемый исследователь в первую очередь имеет в виду репрезентацию старости и смерти в массовом искусстве. Серьезное современное искусство, фиксируя физическую немощь старости, нередко акцентирует значительность события ее переживания и «символическую признанность» уходящего. Достаточно вспомнить один из последних фильмов М. Ханеке «Любовь» (2012), герой которой избавляет любимую женщину от страданий старческой болезни (дарит ей смерть, сопровождая свой дар выдуманым ритуалом) и в качестве символической награды получает ее метафизическое возрождение. По-другому расставлены акценты в последнем фильме М. Ханеке «Happy End» (2017), где герой, так же сыгранный Ж.-Л. Тертиньяном, мечтает о смерти, т. к. переживает собственную старость как бессмысленную. Пафос фильма как раз и связан с протестом против отношения к старости как «третьему возрасту». Можно привести множество примеров из кинематографа и литературы последних лет, размышляющих о культурной значимости старости и смерти и о том, какие последствия имеет их исключение из отношений символического обмена.

Этой теме, например, посвящен американский телесериал «Olive Kitteridge» (реж. Л. Холоденко, 2014, в русском варианте — «Что знает Оливия»). Одиночество старости героиня переживает особенно остро именно в силу неосуществимости обмена опыта с семьей сына: он не принимает ни ее взгляд на жизнь, ни даже дом, который она ему дарит. В финале фильма героиня понимает, что причина отторжения от нее сына — она сама, ее неласковый характер, ошибки, которые она допустила в отношениях с сы-

¹ Там же.

² Трутнев С. И. Указ. соч. С. 119–120.

ном и мужем: «Я виновата в том, что сын меня ненавидит», — говорит она. В этом плане более адекватный вариант названия сериала должен был бы звучать так: «Что узнает Оливия» (а не «Что знает Оливия»). В финале она узнает и то, что абсолютной ценностью является доброта и нежность, которые теперь она может проявить только по отношению к случайному знакомому, также переживающему разрыв со взрослым ребенком. Следует признать, что тема вины в современном искусстве является частотной рифмой к теме старости¹.

Специфически тема культурной значимости старости решена в фильме американского режиссера Ари Аспера «Солнцестояние» (2019). Изображенная в нем секта в стремлении придать смерти стариков символический смысл, празднует их уход в страшном ритуале. «Мы приносим свою жизнь в дар», — в этих словах старейшины общины сложно не увидеть отсылки к Бодрийяру, получившей в фильме свое гротескно обезображенное воплощение: секта пытается вернуть старости смысл, возвращая ее в отношения символического обмена, но в фантастическом мире антиутопии это возвращение оборачивается безжалостным убийством.

Есть и другие примеры того, что тема смысла старости и смерти более чем актуальна в современном искусстве. И часто она решается в трагическом ключе, через утверждение невозможности «счастливого конца» в силу утраты символической признанности старости и смерти в современной культуре. Впрочем, по сравнению с 70-ми годами, когда эта проблема была только поставлена, современное искусство связывает трагедию старости не только с тем, что она потеряла символическую признанность в культуре, но и с тем, что близостью конца она оказывается принуждена к нравственной рефлексии и решению вопроса о достоинстве ухода.

Но вернемся в 60-70-е годы XX века, когда, собственно, и возникла концепция «третьего возраста» и идеология эйджизма, частью которой является негативное отношение к старости как «тяжкому мертвому грузу» для общества (Ж. Бодрийяр). На это же время приходится появление романа,

¹ Об этом на материале современной отечественной литературы см.: *Савкина И. Л.* Пиковая дама: Женственность и старость в современной российской женской литературе // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. № 3. С. 274–287.

который настаивает на ценности старости как культурного феномена, так и периода индивидуальной жизни человека. Старость в нем изображается как включенная в символический обмен, как акт дарения и принятия — причем в условиях отсутствия мифа и ритуала. Это роман Айрис Мердок «Сон Бруно» (1969).

Он входит в цикл платоновских романов писательницы, и принято считать, что в нем «четко прослеживается логика платоновской концепции выхода ... из пещеры благодаря любовному анамнесису»¹. Анамнесис, припоминание того, что душа созерцала в царстве идей, в романе приписано девяностолетнему старику Бруно. С одной стороны, Мердок подробно и в натуралистических подробностях описывает распад умирающего тела, по-звериному искаженного временем: «Ныне он лишь хлипкое подобие человека, нечто бессильное, тщедушное, вытянутое, дурно пахнущее». Но, с другой стороны, Бруно изображен носителем мощной энергии самосознания, пробужденной старостью. Старость здесь и становится залогом анамнесиса: «Я живу уже почти девяносто лет и ничего не знаю... Я плету собственное сознание, и оно лишь назойливый болтун, пустослов, который вот-вот онемееет. И все это сон. Явь невыносима. Я прожил жизнь во сне, просыпаться слишком поздно... Я прошел юдолью слез и ничего не увидел в истинном свете. Реальность. Вот что еще мне осталось. Познать реальность. Но теперь слишком поздно, я даже не знаю, что это такое»².

В рамках этого — одного из последних в романе — внутренних монологов Бруно проясняется семантика центрального символа романа — символа сна. Этот образ по-разному трактуется исследователями, но представляется, что сон у Мердок первоначально символизирует жизнь в пещере, которая в платоновской системе является метафорой неведения, неосуществленной потребности познания, припоминания сущностного (того, что Платон называл знанием). Недаром этот фрагмент, выдержанный в форме несобственно-прямой речи, завершается жалобой, произнесенной в слезах: «Не могу вспомнить, не могу вспом-

¹ *Тимонина Т. Ю.* Поэтология света и тьмы в творчестве А. Мердок (на материале романов конца 1960-х – 1970-х годов). Автореф. дисс. ... кандидата филол. наук. Калининград, 2016. 25 с.

² *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц / пер. с англ. О. Татариновой, И. Шварца). М.: Радуга, 1992. С. 3–236. С. 230–231. Далее после цитат в круглых скобках ссылки на это издание.

нить». Примечательно, что Диана, ставшая сиделкой Бруно в последние часы его жизни, реагирует на его жалобу восклицанием: «Что такое, душа моя?». Бруно действительно олицетворяет душу, мучительно припоминаящую то, что она знала, когда пребывала в мире идей. Именно после этого обращения — «Душа моя» — анамнесис и осуществляется: «Неужели только в преддверии смерти становится ясно, какой должна быть любовь? Если бы только это знание, пришедшее теперь. Это абсолютное знание того, что ничто другое не важно, могло бы перенестись назад, в прошлое, и очистить его от эгоистических мелких страстей, распутать все, что он запутал. Но этого не дано» (с. 231). Таков горький вывод Бруно: открывшееся в конце жизни знание не применимо, ничего исправить оно не может. Важно, что это финальный вывод Бруно: горькое сожаление о необратимости времени индивидуальной жизни замыкает рефлексивный процесс. Все дальнейшее повествование выдержано в форме несобственно-прямой речи Дианы, и оно завершается сообщением об уходе старика.

Однако сам нарратив романа полемизирует с итоговым заключением Бруно о бесполезности открывшегося на пороге смерти знания. В основе романного повествования лежит принцип параллелизма историй разных героев. По ходу действия складывается пара Лизы и Денби, несмотря на трагизм их предыдущих любовных историй; поэт Майлз, вернувшись к творчеству, преодолевает мучительное чувство к Лизе, смертоносное для его жены Дианы; сама Диана отказывается от мысли о самоубийстве и обретает успокоение в уходе за Бруно, которое она называет любовью. *«В конце концов, мы все нашли себе пару. У Майлза — его муза, у Лизы — Денби. А у меня — Бруно. Кто бы мог подумать, что все так сложится?»* — произносит она в финальном размышлении, забыв, правда, о счастливом исходе в отношениях еще одной пары — Аделаиды и Уилла (с. 234). И в отношении Майлза она, скорее всего ошибается: он обрел не только музу, но и глубокую связь с ней самой, основанную не на «влечении», а на доверии.

Почему же все так счастливо (пусть и мучительно-трагически) сложилось? Очевидно, что Мердок всеобщее успокоение героев связывает со старчеством Бруно: собственно, все герои, образовавшие пары, встретились друг с другом благодаря Бруно, вступив на порог его комнаты из уважения к его старости. Старость Бруно, таким образом, становится сюжетогенным фактором, благодаря ей и осуществляется движение сюжета: сам Бруно не может вер-

нуть прошлое, чтобы все в нем исправить, но его старость обеспечивает другим подлинное направление жизни. Подлинное — как оно понято самим Бруно на пороге смерти, то есть наполненное любовью, а не суетой эгоистических желаний. Важно, что в размышлениях дряхлого Бруно любовь никак не соотносится с эротическим началом: в момент свершившегося анамнесиса он осознает чувственность как элемент жизни сознания инфантильного, эгоистического, пребывающего в пещере иллюзий и снов.

Собственно, Диана, сопровождая уход Бруно, и сама открывает эту истину, когда признается себе в том, что ее любовь к Бруно свободна от желания: «Сам по себе человек ничто, размышляла она. Только его любовь к кому-то имеет смысл. Может быть, вся ее неизбывная боль — лишь выражение безнадежной любви к Бруно? Сам по себе человек ничто, и все дело только в том, что он способен любить... Она больше не чувствовала обиды на Майлза, на Денби, на Лизу. Пусть себе благоденствуют...» (с. 235). «Кто научил ее этому? Скорее всего никто...» — размышляет Диана. Но повествование у Мердок выстроено так, чтобы читатель ответил на этот вопрос однозначно: научил старик Бруно, разговоры с которым и уход за которым позволили Диане понять разрушительность замкнутой на себе жизни. Так знание соединяется с бытием: не исполнив предназначение души в собственной жизни, Бруно обеспечил его исполнение в жизни других, и в первую очередь, Дианы. Интересно, что Диана, пятидесятилетняя женщина, связывает освобождение от влечения в любви со старением, но старением как благостным, умиротворяющим процессом обретения подлинного знания: «Она воистину переживала смерть, ощущая, как сама обращается в ничто, как угасает в ней желание. Но любовь в ее душе оставалась — и это единственное, что важно на свете» (с. 236).

Таким образом, работа старческого сознания со своим прошлым в романе А. Мердок моделирует и его сюжет, и его философскую проблематику.

Остается выяснить, благодаря чему Бруно удается анамнесис? Какой внутренний механизм запускает пробуждение, то самое платоновское припоминание? Ответ на это вопрос составляет главное содержание глав, выдержанных в форме несобственно-прямой речи Бруно, и он очевиден: это механизм вины.

Умирающий Бруно мучается двойной виной: за «безжалостное отношение к жене» Джейни, которую оскорбил ин-

трижкой с другой и на предсмертный зов которой побоялся прийти, и виной перед сыном, чей любовный выбор он безжалостно отверг, а после гибели возлюбленной сына в гордыне прервал с ним общение. Страдание вины становится «страшной, неотъемлемой частью» его самого. И в обоих случаях оно воплощается в выяснении отношений с возможным прошлым. Так, Бруно представляет себе, что если бы он не оставил умирающую от рака Джейни, то услышал бы от нее слова прощения. А если бы не позволил себе оскорбительное замечание по поводу цвета кожи возлюбленной сына, а потом в страхе быть обвиненным не прервал с ним общение, то примирился бы с ним и после ее гибели.

Важно, что переживание Бруно вины меняет свое содержание. Сначала он мучается необратимостью сделанного, невозможностью заслужить прощение и обрести покой: «Его терзали обвинители, а не собственная вина». «Достижимо ли абсолютное прощение?» — задает он вопрос, мечтая о том, чтобы его кто-нибудь любил, жалея себя, а не сострадавая тем, кого «походя сбил с ног» (с. 17).

Однако постепенно вина Бруно мужает: он начинает мучаться не собственным страданием, а страданием тех, кого обидел или предал, не оправдывая себя как раньше, а задаваясь мучительным вопросом «что я за человек» и признаваясь в том, что в нем «намешано столько грязи, неразберихи».

Согласно эволюции чувства вины он переживает и эволюцию религиозной мысли. В начале романа сообщается о его безверии. Позднее, в разговоре с Найджелом, он сам рассказывает об эволюции своих представлений о Боге. В его сознании Бог меняет свои ипостаси от воплощения любви и разумной воли до воплощения смерти: «Бог — это смерть», — произносит Бруно в отчаянную минуту старческого бессилия (с. 83). Но в финале, перед лицом смерти он вновь открывает любовь как абсолютный закон бытия. Таким образом, время человеческой жизни осознается героем как цикличное: представление о Боге перед лицом смерти смыкается с представлением о нем на заре жизни, но если вера ребенка была интуитивна («Я не задумываясь в него верил»), то вера преклонного старика — результат глубокой саморефлексии. И в этом плане старость выступает в романе Мердок в качестве высшей точки жизненного пути — в силу того, что она знаменует осуществленное самопознание и познание мира. Бруно преодолевает первоначальное неверие в любовь, связывая открытие любви

именно со старостью: «Невозможно не знать этого перед лицом смерти...» (с. 231).

Эта мысль подтверждается и тем фактом, что другие герои романа изображены находящимися на предыдущих стадиях понимания Бога и жизни. Ближе всего к анамнесису находится Диана, принимающая приход старости, дальше всего — Майлз и Лиза: они отстаивают мысль о том, что «любовь не способна устоять перед смертью», что смерть сильнее, и «рядом со смертью ... любовь — ничто» (с. 149, с. 111).

Важно, что у Мердок анамнесис посредством вины благословлен именем Бога. В роли Бога в романе выведен Найджел — сиделка Бруно, самый загадочный персонаж романа. Он осознает себя «провидцем, жрецом, слугой бога», его рабом. Очевидно, ипостась «псевдобога» он присваивает себе исходя из свершенного открытия: жизнь и смерть едины, «любовь — это смерть», «существование — это наказание, агония, бич, бесконечно длящаяся попытка единого мига, мига уничтожения», «сон, порождение нашего больного воображения». Отсюда его идея любви ко всем и всему, даже к смерти. Попытку уничтожения оправдывает только любовь. Причем опять речь идет о любви, не связанной с сексуальным началом, т. к. влечение есть не любовь к другому, а «любовь к себе». Именно так Найджел характеризует чувства Лизы и Майлза: «Они ничем не пожертвовали, они выбрали то, что лучше для них» (с. 184). Не случайно, что эти герои, символизирующие в романе эгоизм эротической любви, уверены во всепобедности смерти и противопоставляют ее любви: «Рядом со смертью ... любовь ничто» (с. 111).

Итак, в романе Мердок старость, при всем ее физиологическом ужасе, позитивна, она есть залог анамнесиса, проникновения в законы мироздания, глубины собственного сознания и скрытое эгоизмом страстей подлинное содержание собственной жизни. Старость Бруно изображена не как бессмысленная, а как элемент круговорота жизни, культурного цикла, а его смерть — как «поглощенная», «принятая в качестве дара» со стороны других, если использовать слово Ж. Бодрийяра. Вполне возможно, что мысль Мердок о ценности старости складывается как отклик на те явления, которые чуть позднее описал французский философ. Но если у него мы встречаем констатацию трагических процессов обесмысливания старости, то у нее — моделирование ее ценностного облика.

Такая концепция связана и с собственной философской позицией автора. В следующем году (после года издания романа о Бруно) Мердок публикует эссе «Суверенность блага» (1970), в котором, в частности, понимание человеком собственной конечности, особенно обостренное в старости, связывает с добродетелью¹.

На момент начала 70-х гг. с их осознанием дискриминации «третьего возраста» эта идея была очень актуальна. Размышляя об обезценивании старости, семидесятые возлагали вину на «второй возраст». Впрочем, сама Мердок избежала обвинений «второго возраста», отразив драматизм взаимоотношений поколений и выявив их обоюдную вину. Сейчас, как представляется, культура также сосредоточена на вопросах символической ценности старости и, думается, в несколько большей степени, на вопросах ее вины. Следует признать, что презумпцию невиновности по возрасту и по причине срока давности проступков старость сейчас потеряла. Поэтому современное серьезное искусство (в отличие от массового) «третий возраст» рисует с позиции права нравственной претензии или с позиции сочувственного признания его универсальной драмы, впрочем, нередко сопрягая эти модальности.

O. N. Turysheva

Self-Consciousness and the Value of Old Age in Iris Murdoch's Bruno's Dream

This article examines the concept of old age in Iris Murdoch's novel Bruno's Dream (1969). The author puts forward a hypothesis of its polemic character as related to J. Baudrillard's idea of the devaluation of old age in the culture of postmodernism. Murdoch's novel depicts old age as an event which is integrated into a symbolic exchange and is full of moral reflection. The concept of old age typical of the 1970s is compared to the character of its interpretation in the latest art.

Keywords: Iris Murdoch, Bruno's Dream, J. Baudrillard, old age, third age, symbolic exchange.

Об авторе:

ТУРЫШЕВА Ольга Наумовна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

¹ Мердок А. Суверенность блага / пер. с англ. Е. Востриковой и Ю. Кульгавчук // Логос. 2008. № 1. С. 117–137.

Символы старости



А. П. Тимофеева

**Старость в радости.
Символическое назначение образов стариков
в драматургии и на сцене
японского комического театра Кёгэн**

Японский театр Кёгэн — это небольшие комические представления, построенные на диалоге. История этого жанра насчитывает уже более 600 лет. Кёгэн черпал материал из быта, нравов, обычаев средневековой Японии. Разнообразные модели конфликтов, характеров представлены в его драматургии. Образцы старцев здесь имеют особое значение, связанное не только с изображением человека в возрасте, но и с воплощением духов рода.

Ключевые слова: Кёгэн, комический театр, японский традиционный театр, маска, драматургия, Сигэяма Сэнгоро

В разговоре о японском традиционном театре сложно избежать сравнения пространства сцены с моделью мира, с помощью разнообразных средств и эффектов отображающей целый комплекс характеров, явлений, принципов и взглядов. «Каждое творение человеческих рук, начиная от планировки города, храма, связанного воедино с пространством сада, пейзажной картины в интерьере и кончая керамическим сосудом, тяготеет в средневековом искусстве Японии к выражению не чего-либо частного, а единых законов бытия»¹. Японский традиционный театр — это отражение мироздания в гармонии его контрастов.

История комического театра Кёгэн насчитывает уже более 600 лет. Принято считать, что как жанр он родился в XIV в. Источники, формировавшие его, тесно связаны с японской древней обрядово-игровой культурой. В них входит целый комплекс жанров, образовавшихся в процессе театрализации уже бытовавших религиозных ритуалов и действий, заимствованных с материка. Время появления сатирических, юмористических или пародийных интермедий уже практически невозможно установить, однако исследователи склоняются к тому, что комические сценки в некоторых из них появились довольно рано, в V–VI вв., а бро-

¹ Виноградова Н. А. Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М., 2010. С. 229.

дядиче комические актеры — примерно в VIII в. Десятым веком датируются упоминания о неких «сценариях», темах для театральной игры, которые впоследствии станут основой для репертуарных пьес Кёгэн. Это, например, пантомимические сценки с передразниванием походки чиновника, пародиями на придворных дам или на деревенского жителя, впервые оказавшегося в столице.

Канонический репертуар Кёгэн сформировался примерно к XV в. Сегодня в него входят около 250 пьес, которые до сих пор исполняются актерами. Безусловно, в XX в. было создано много новых, но те старинные пьесы — базовые для Кёгэн. В них отражается та самая проекция мироздания, слой за слоем вбирающая в себя комические портреты реальных людей, ситуаций. Кёгэн черпал материал из быта, нравов, обычаев средневековой Японии, можно сказать, что нет темы, модели конфликта или характера, который не был бы представлен в его драматургии. И поскольку это комический театр, он обращается к зрителю на универсальном языке, языке радости, словно увеличительное стекло умножающем, преувеличивающем человеческие знания и заблуждения, праведность и пороки, сакральное и профанное¹.

Классическая форма для комедии Кёгэн — диалог. Персонажи Кёгэн — антагонистичные пары: прозорливый слуга и туповатый хозяин, нерасторопный муж и сварливая жена и т. д. В репертуаре Кёгэн есть пьесы об искушающих человека демонах, призраках и злобных духах, о волшебных животных, о карающих или вознаграждающих божествах. Все они подразделяются на циклы: о богах, о крупных феодалах, о мелких феодалах, о зятях, живущих в доме жены, о женщинах, о демонах, отшельниках, монахах, о пострижении в монахи, о слепых, о разном. Вариантов классификаций пьес Кёгэн много, этот вариант — классический. Дифференцирующим признаком для обозначения цикла является персонаж, главное действующее лицо. Герои подразделяются на тех, кто представляет либо некую inferнальную или сакральную территорию, либо сословие, определяются гендерным или неким физиологическим признаком. В делении на циклы нет возрастных обозначений. Тем не менее, в репертуаре Кёгэн есть пьесы,

¹ Тимофеева А. П. Вступительное слово. Дон Кенни. Путеводитель по театру Кёгэн // Театр и зрелищные формы Востока: История исследований. Сб. ст. Вып. 4. М., 2019. Страница!

посвященные старикам и старости. Они не отнесены к отдельному циклу, но их символическое назначение не менее глубоко спрятано в синтоистских корнях японской культуры, чем, например, происхождение сюжетов пьес о демонах. Образы стариков как бы сокрыты в череде портретов жен, зятьев, лордов, божеств и духов. И даже среди масок, в которых актеры Кёгэн выходят на сцену, как минимум три отличаются четко обозначенными признаками возраста.

Со средних веков до настоящего времени для актеров Кёгэн одной из самых торжественных и почетных ролей является старец Самбасо в мистериальном представлении «Окина». Это молебная пьеса с тремя героями, сопровождаемая ритуальными танцами, истоки которых находят в земледельческих культах плодородия. Все персонажи этого действия — старцы. «Окина символизирует обожествленного предка, Сэндзай — вечную юность, Самбасо — мужскую энергию»¹. Представление наполнено древними ритуальными танцами и, по сути, является «церемонией, в которой воплощена молитва за долголетие и богатый обильный урожай»². Сегодня это действие играет редко и приурочивается к важным государственным праздникам, связанным с событиями и годовщинами, особенными для императорского рода, а также у каждой актерской семьи Кёгэн есть традиция исполнять «Окина» в новогодние дни на храмовых сценах.

Старец-Окина — «главное лицо всех земледельческих представлений, образ родового старейшины, руководителя сельскохозяйственных работ, впоследствии, естественно, возглавлявшего все церемонии и обряды, связанные с этими работами»³. В синтоистских верованиях родовой старейшина был и хранителем культа, поэтому после смерти обожествлялся. Он становился *удзигами* — мифологическим первопредком, каждый из них в дальнейшем вошел в пантеон семейных божеств, которыми так гордились представители знатных и влиятельных фамилий.

¹ Тимофеева Л. П. Японский средневековый фарс Кёгэн // Аспирантский сборник. Вып. 8. М.: Гос. Ин-т искусствознания. 2015. С. 98.

² Fujii T. Humor and Satire in English Comedy and Japanese Kyogen Drama. Токуо, 1988. Р. 26.

³ Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979. С. 232.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3

«Окина» играется в нарядных костюмах эпохи Муромати (1336–1573). Актеры выступают в масках улыбающихся или строгих старцев: сам Окина в белой (*хакусики-дзё*), Самбасо в черной (*жокусики-дзё*) [Илл. 1]. В народных представлениях так обычно выглядело божество гор, Сэндзай же «олицетворяет третье начало вселенной — человека»¹. В XVII–XIX вв. «Окина» начинали играть в шесть часов утра, как древние магические представление и синтоистские мистерии. Даже в наши дни «актеры, участвующие в этом представлении, проходят специальное очищение, едят перед представлением отдельно от остальных особую пищу и т. д.»². Сегодня сложный ритуальный символизм этого действия был несколько упрощен и выражается в новой философии — гармонии трех первооснов: Неба, Земли и Человека.

Играть пьесу «Окина» — торжественная обязанность не только комических актеров, но и актеров театра Но. Однако же черная маска старца Самбасо используется только исполнителями Кёгэн. В традиционной японской комедии не так много спектаклей играют в масках. Актеры используют их для ролей божеств, демонов и духов, людей и животных³. В Кёгэн маска — инструмент для трансформации, для «перехода» в роль. Это не закрепленный характер, это обозначение персонажа. Для каждой маски есть свой канон и разные резчики неизменно его придерживаются, однако у каждого мастера есть свои нюансы.

В маске *ноборихигэ* [Илл. 2] комический актер Кёгэн играет в интермедиях некоторых спектаклей театра Но. Название этой маски можно перевести как «взъерошенная борода». И, действительно, морщинистый лик этой маски обрамляют приподнятые вверх волоски. Обычно комик в этой маске играет божество, которое помогает главному герою пьесы Но разрешить какую-либо сложную ситуацию. Как *deus ex machina*, он чудесным образом спасает его от опасности. Например, в спектакле «Момидзигари» актер Кёгэн играет божество Такэути, оно является во сне воину Корэмоти и вручает ему меч, которым он может убить коварного демона. Когда Такэути появляется на сцене, действительно, возникает ощущение, что его тело обдувается

¹ Там же. С. 287.

² Глушкина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. С. 287.

³ Inoura Y., Kawatake T. The Traditional Theatre Of Japan. Floating World Editions, USA. 2006. P. 124.

ветром, будто бы он спускается с небес, и, несмотря на то, что в интермедиях спектаклей театра Но актер Кёгэн движется медленно, размеренно, иначе, чем в комических пьесах, этот эффект возникает благодаря маске. Роли божеств в Кёгэн чаще всего играют в масках, и, как правило, их лики — лики улыбающихся или сердитых старцев. Тех самых обожествленных предков, участников древних ритуалов и обрядово-игровых действий.

В реалистичных, бытовых пьесах Кёгэн для ролей стариков используется маска *одзи* [Илл. 3]. Она ассиметрична — глаза находятся на разных уровнях, один прищурен, изо рта выглядывает пара зубов, «лицо» испещрено морщинами. *Одзи* так и переводится — старик. Так и создается образ одновременно смешной и вызывающий отвращение. В Кёгэн есть сатирические пьесы про сварливых или злобных стариков, где главный герой почтенного возраста будет восприниматься через осмеяние. Но есть и те, в которых актер, работая в той же маске *одзи*, будет обращаться к совершенно противоположным чувствам зрителя — к жалости, сопереживанию, и тогда ассиметричный лик маски будет символизировать не уродство, а скорбь, глубокую печаль.



Илл. 4

В каноническом репертуаре Кёгэн есть пьеса «Макура-Моногуруи» («Седина в бороду, бес в ребро»), ее главный герой — влюбленный старик [Илл. 4]. «Таро и Дзиро отправляются навестить своего столетнего деда, который, по

слухам, сошел с ума и полюбил молодую девушку. Когда они прибывают на место, обнаруживают его, погруженного в мечты и распевającego любовные песни. Внуки предлагают провести серьезный разговор, а их влюбленный Дедушка требует от них извинений за то, что оторвали его от счастливых мыслей. Он совсем не понимает, зачем явились к нему Таро и Дзиро. Внуки рассказывают, что слышали о своем деде дурное, будто он потерял разум и влюбился. Дедушка поднимает их на смех, отрицая слухи, а потом рассказывает внукам якобы не связанную с ним историю любви.

Дедушка говорит так проникновенно, что внуки догадываются о его личной вовлеченности в эту историю. Они уверяют его, что лишь хотят помочь, сделать все возможное для счастья своего родственника. Тогда Дедушка решает рассказать историю целиком, без искажений, но только в том случае, если внуки никому ее не разболтают. Он признается, что влюблен в Ото, младшую дочь Гибу Сабуро, он поет о ее красоте и своей любви к ней. И вот, пока Дедушка поет, Таро и Дзиро уходят за Ото, чтобы попросить ее навестить своего родственника, осчастливить его своим визитом»¹.

Некоторые исследователи находят источник происхождения танцев и песен, которые исполняет главный герой «Макура-Моногуруи», в древних ритуалах плодородия, где старик олицетворял обожествленного предка, жреца, исполняющего молитвенные действия. Помимо маски у актера в этом спектакле есть еще один инструмент — ветка бамбука, издревле символизировавшая в синтоизме силу божеств *ками*. Этот атрибут мог быть тоже заимствован из обрядово-игровых действий, как уже отмечалось, оказавших самое непосредственное влияние на Кёгэн и другие жанры японского традиционного театра. Бамбуковая ветвь во время ритуалов служила «мостиком», по которому божества *ками* переходили в человеческий мир.

Хотя в сценическом действии спектакля «Макура-Моногуруи» есть много пародийных отсылок к драматургии театра Но, на этом основан ее комический эффект, сейчас они практически не считываются зрителем. Актер, играющий влюбленного Старика, как бы подражает технике изображения одержимых любовной или материнской страстью женщин, которую используют в спектаклях театра

¹ Дон Кенни: Путеводитель по театру Кёгэн. С. 178.

Но. Однако же этим все не исчерпывается. В финале пьесы, когда сыновья приводят возлюбленную Старика, девушку Ото, он не пытается скрыть своей радости и, прежде, чем они вместе уходят за кулисы, она запрыгивает ему на спину. В этой мизансцене отражается один из принципов японского общества, в котором до сих пор сильны патриархальные убеждения — молодежь и сегодня находится под гнетом авторитета старшего поколения. Подчас ей проповедуются устои и традиции патриархального общества позднесредневековой Японии, когда складывался репертуар Кёгэн, что нашло свое выражение в благоприятных и располагающих образах стариков в таких пьесах, как «Макура-Моногуруи»¹.

В прошлом году автор этой статьи была зрителем уникального события. Одна из актерских семей Киото — прославленная труппа Сигэяма Сэнгоро — готовилась к памяtnому спектаклю, посвященному столетию со дня рождения знаменитого мастера — Сигэяма Сэнсаку I. По трагическому стечению обстоятельств именно в этот день умирает его сын, Сэнсаку II, который должен был выходить на сцену, играть в спектакле. Программа того дня была ориентирована как раз на демонстрацию талантов старшего поколения знаменитой семьи Сигэяма. Никаких отмен труппа совершать не стала. Во вступительном слове сын Сэнсаку II, внук Сэнсаку I, Сигэяма Сэнгоро сказал, что смех Кёгэн призван продолжать жизнь, превращать печальные события в радостные. Актеры в этот день играли как никогда пронзительно. Это была та магия театра, благодаря которой трагическое переживание, горе трансформируются в нечто возвышенное. В программе того дня был спектакль «Макура-Моногуруи». Роль Старика должен был играть Сэнсаку II, но на сцену пришлось выходить его родному брату — Сигэяма Симэ. Мизансцену с песнями и танцами, где герой образно рассказывает о своих чувствах, актер играл не пародийно. Это определенно было посвящение ушедшему навсегда любимому брату.

Общеизвестно, что японский традиционный театр — это театр канона. Но это не мертвый театр застывшей формы. В Кёгэн канон — как маска, которая в зависимости от наклона головы актера, от его настроения, будет «играть» разными красками, оттенками, чувствами. Многие зрите-

¹ *Haynes C. Parody in Kyogen. Makura Monogurui and Tako // Monumenta Nipponica. Vol. 39. №. 3 (Autumn, 1984). P. 265.*

ли в зале, поклонники труппы, безусловно, знали о произошедшем. Некоторые из них были одеты в черные траурные наряды. И, тем не менее, смех, живая радостная энергия Кёгэн переломила скорбное настроение дня, публика смеялась в память о любимом актере. Потом, после этого спектакля кто-то из исполнителей поделился со мной — когда с Симэ сняли маску *одзи*, этот перекошенный, уродливый лик, она была мокрой от слез. В тот день Старик из пьесы «Макура-Моногуруи» не мог быть брезгливо осмеян в своих несвоевременных страстях. Зритель сопереживал и сочувствовал ему, театральная комическая маска только подчеркнула трагическую глубину настоящей утраты.

Для актера Кёгэн возраст имеет определяющее значение. Поскольку традиционно мастерство передается от отца к сыну (как и во многих других жанрах классического японского театра, в комедии все роли играют мужчины), авторитет старшего в семье часто бывает неоспорим и непрекословен. Обычно мальчик начинает обучение в 4-6 лет, в большинстве случаев ему приходится перенимать манеру и отца, и деда. И бывает, что более опытный дедушка оказывается мягче и лояльнее в учительстве, чем импульсивный отец. В традиционном японском театре от возрастного актера ждут высокого уровня мастерства. Чем он старше, тем более ответственные и трудные характеры он воплощает на сцене. В зрелом возрасте он может играть пластически сложные роли, например, лиса-оборотня в пьесе «Цуригицунэ» («Лиса в ловушке»), где нужно прыгать, кувыряться, исполнять интенсивные танцы, движения, при этом произносить длинные монологи или петь, и тогда правильно рассчитывать дыхание, физическую силу и психоэмоциональное состояние. В таких ролях в дело вступает опыт, расчет и исполнительское мастерство. Актер проходит огромный путь, воплощая галереи человеческих типов, демонов, духов и животных, в телах которых согласно синтоистским и буддийским верованиям тоже живет своя душа.

Даже когда в Кёгэн высмеиваются человеческие излишества и слабости, его юмор остается жизнеутверждающим. И старость, время заката жизни, всегда представлена в нем в радости, произрастающей из синтоистских верований и культа обожествленных предков, укрепляющей традиционные ценности современного общества, но не

упускающей возможности взглянуть на них критически, как и положено комедии.

L. P. Timofeeva

Age in Joyness. The Symbolic Purpose of the Stage and Dramaturgy Images of the Elderly in The Japanese Comic Theater Kyogen

The Japanese Kyogen Theater is a comic performance based on a dialogue. The history of this genre has more than 600 years. Kyogen took plots from everyday life, manners, and customs of medieval Japan. A variety models of conflicts, characters are presented in its dramaturgy. The samples of the elders take a special place and special significance, which associated not only with the image of a person age, but also with the embodiment of the spirits of the clan.

Keywords: Kyogen, comic theater, Japanese traditional theater, mask, dramaturgy, Shigeyama Sengoro

Об авторе:

ТИМОФЕЕВА Людмила Петровна, директор Мастерской индивидуальной режиссуры Бориса Юхананова (Москва).

С. В. Фролов

**«Старость» в русской музыке,
или Парадоксы творчества периода «Старости»
П. И. Чайковского**

Входя в поздний период своего творчества, Чайковский изменил парадигму в манифестации своего возраста. На смену оправданию старостью затруднений в творчестве приходит бравада внешними признаками старости и демонстрация молодости духа. Предполагается, что личина старика Чайковскому была нужна для того, чтобы маскировать абсолютную свободу и некоторые признаки предсимволизма в своем творчестве.

Ключевые слова: старость, молодость, лицедейство, творческая новизна, предсимволизм.

В очередной раз, поддавшись соблазну участия в междисциплинарной, но все-таки, в основном, в литературоведческой конференции из тематической серии «Время как сюжет», а в данном случае — «Старость как сюжет», я снова озадачился.

Дело в том, что музыка, как таковая, не обладает способностью к воспроизведению какого-либо сюжета в том смысле, как он подразумевается в словесности. Ибо музыка может восприниматься лишь как высказывание, но не имеет конкретики содержания. Она не конвертируется в слова.

Это хорошо показал в своем романе «Доктор Фаустус» один из наиболее омузыкаленных писателей XX в. Томас Манн. Повествователь этого романа Серенус Цейтблом, альтер эго самого Манна, предвзято дальнейшие таинства сотворения рассказываемой словами музыки, заранее предрекает какую-то нереальность такого действия и признается: «...язык звуков (если позволительно так именовать музыку), быть может, более проникновенный, но странно нечленораздельный, не кажется мне относящимся к педагогически-гуманной сфере, хотя мне, конечно, известно, что музыка играла подсобную роль в воспитании эллинов и в общественной жизни древнегреческих городов. Несмотря на всю логически-нравственную суровость, которой ей угодно прикрываться, музыка, как мне представляется, все же причастна миру духов, и я не поручусь за полную ее

благонадежность в делах человеческого разума и человеческого достоинства»¹.

Важнейший из героев романа Вендель Кречмар, своего рода человек-метафора, обобщающий литературный образ музыканта XIX в., после долгих попыток вербализовать «внутреннее содержание сонаты» Бетховена для фортепиано № 32 (ор. 111), терпит полное поражение. Единственно, что ему, в конце концов, удалось в «переводе» основного мотива II части этой сонаты, так это сформировать своего рода «мем»: «Дим-да-да!»².

Поэтому отказавшись от задачи сколько-нибудь полноценно раскрыть тему «Старость как сюжет» непосредственно в музыке, я избираю для себя «Старость» как некий сюжет для музыковедческого исследования. При этом я как всегда ограничиваю спектр своего рассмотрения лишь русской музыкой. И еще, я рассматриваю интересующие меня ситуации, как бы переносясь в прошлое, в ту эпоху, в которой происходит то или иное действие. В таком случае самым привычным сюжетом может стать подмена «старости» в русской музыке звуко-изображением древности. Как вариант — «Старость» — образ старины, исторической старины и т. п.

Здесь, прежде всего, следует упомянуть звукообразы из оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила», сопутствующие словам Баяна: «Дела давно минувших дней...». Затем в той же опере темы, характеризующие древность через псевдоязыческую песнь-гимн «Лель таинственный...». Прямых исторических источников у Глинки не было, и все звукописание старины он изобрел сам. Но сила его гения была столь убедительна, что в дальнейшем в русской музыке едва ли не у всех русских композиторов образцом для музыкального оформления древности стала музыка «Руслана».

Есть, конечно, в русской музыке и другие, более частные, способы озвучания национальной исторической образности. Таковы, например, музыкальные изобретения С. С. Прокофьева в музыке к кинофильмам «Александр Невский» и «Иван Грозный». Впрочем, для серьезного разговора на предложенную тему здесь все неизбежно сводит-

¹ Манн Т. Доктор Фауст: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман / Пер. с нем. С. К. Апта и Н. Ман. М., 1997. С. 26.

² Там же. С. 79.

ся к школярским описательным упражнениям и это непродуктивно с точки зрения исследовательского сюжета.

Другой вариант — рассмотрение того, как иллюстрируется в музыке старость персонажей в вокальной или программной музыке. Таких персонажей много. И опять же их отсчет надо начать с Глинки, с его Финна и Наины (опера «Руслан и Людмила») или даже с Ивана Сусанина (опера «Жизнь за Царя»). Потом будут старики А. С. Даргомыжского (Старый капрал, Мельник в опере «Русалка» и др.), Н. А. Римского-Корсакова (Царь Берендей в опере «Снегурочка», Царь Додон и Звездочет в опере «Золотой петушок»), П. И. Чайковского (Няня и Гремин в опере «Евгений Онегин», Графиня в опере «Пиковая дама») и т. п. Но и эта звукоизобразительность мало интересна с точки зрения какой-либо сюжетики.

Третий вариант — старость композиторов с точки зрения способности к творению в старческом возрасте. Но тут мы попадаем в трудную ситуацию. В творчестве большинства композиторов-долгожителей поздний период ничем существенно не отличался от более ранних времен. Особенно показателен пример прожившего 88 лет И. Ф. Стравинского, для которого последний 15-летний и именно авангардный период начался в возрасте 71 года. Это также никак не повод для меня для музыковедческого сюжета.

Однако я, все-таки, выбираю из сферы последнего курса очень тонкую линию — предположение о том, что старость может быть своего рода моделью поведения, ролью, которую разыгрывает композитор, как в своей жизни, так и в своей творческой позиции.

Это предположение особенно любопытно по отношению к Чайковскому, который вряд ли мог быть отнесен к старикам по своему возрасту — он скончался, прожив всего 53 с половиной года, а это, даже для конца XIX в., еще не совсем старость. Поэтому не случайно, что «Старость» в последние годы его жизни каким-то странным способом уживалась с «Молодостью».

О своей старости он начал рассуждать еще в 1881 г., когда 7 мая в письме к П. И. Юргенсону неожиданно задался вопросом: «Неужели я старею и уже спел свою песенку?»¹

¹ Чайковский П. И., Юргенсон П. И. Переписка: В 2 т. Т. 1: 1866–1885. М., 2011. С. 268.

Чуть позже 16 мая в письме к брату Модесту он жалуется: «В общем, совершенно здоров физически, но немного устарел...»¹, а 30 августа полушутя восклицает: «Какой я старик сделался!»². А 3 февраля в письме к брату Анатолию кокетливо замечает: «... несмотря на мою старость и скромность, я должен тебе сказать, что Эмма питает ко мне нежные чувства, более страстные, чем бы я желал»³. Всё это полушутя, так как годом позже в письме к призванному на службу в армию слуге Алексею Софронову сообщает: «Вот Бог дал, что уж два года прошло со времени моей разлуки с тобой, и, слава Господу, жив, здоров, и даже не чувствую, чтобы за эти 2 года состарился» (от 20 октября 1882 г.)⁴. И как бы подтверждая последнюю сентенцию, в письме к С. И. Танееву от 29 октября 1882 г. рассуждает: «"Мазепа" подвигается черепашьими шагами, несмотря на то, что я работаю по несколько часов каждый день. <...> Сначала я думал, что это вообще старческий упадок сил, а теперь начинаю утешать себя мыслью, что я стал строже к себе...»⁵

Однако уже в в письме к Н. Ф. фон Мекк от 3 мая 1884 г. он слегка тревожится: «Вообще, я не без некоторого ужаса усматриваю в себе ослабление авторской силы и не могу не сознавать, что в этом отношении значительно состарился»⁶. А 22 января 1887 г. в письме к ней же Чайковский говорит, что дожил «почти до старости»⁷. Далее его возрастная самооценка начинает перестраиваться, и 2 апреля 1887 г. в письме к А. С. Аренскому он в оправдание замедлений в инструментовки оперы «Чародейка» говорит о своей «устарелости»⁸. А через день жалуется своей невестке П. В. Чайковской (письмо от 4 апреля 1887 г.) на то, что становится «стар и избалован»⁹.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч.: В 63 т. Т. 10. М., 1966. С. 110.

² Там же. С. 211.

³ Там же. Т. 11. М., 1966. С. 37.

⁴ Там же. С. 257.

⁵ Там же. С. 266.

⁶ Там же. Т. 12. М., 1970. С. 159.

⁷ Там же. Т. 14. М., 1974. С. 24.

⁸ Там же. С. 79.

⁹ Там же. С. 83.

Отчасти, кажется, что в мотиве старости в этот год он ищет оправданий своих затруднений в творчестве¹. Но общий мотив старения постепенно делается для него привычным: «Чем ближе подвигаешься к старости, тем живее чувствуешь наслаждения от близости к природе»².

Более того, старостью он начинает оправдывать стремление купить собственный дом в деревне. К этому времени он уже более двух лет жил в арендуемых поместьях в окрестностях Клина. И вот осенью 1887 г. он признается: «Ведь только в деревне я бываю счастлив и спокоен, а жить в нанятом доме, на чужой земле — не есть и никогда не может быть полным удовлетворением моих желаний, ибо свободным и вполне покойным я могу быть только у себя. Старость приближается, и я все более и более лелею сладкую мечту сделаться собственником»³.

К ощущению старости Чайковского подталкивали еще и обрушившиеся на него в 1887 г. жизненные испытания. Конец лета он прожил у постели умирающего на заграничном курорте давнего приятеля Николая Дмитриевича Кондратьева и, бежав от него, писал Н. Ф. фон Мекк 31 августа 1887 г.: «Шесть недель, проведенных в Ахене в постоянном сообществе сильно страждущего человека, обреченного на смерть, но никак не могущего умереть, — были для меня невыразимо мучительны. Это одна из самых мрачных полос моей жизни. Я очень постарел и похудел за это время; у меня какая-то усталость от жизни, какая-то печальная апатия, такое чувство, как будто и мне скоро умереть нужно, и ввиду этой близости все, что составляло важное и существенное в моей личной жизни, представляется мне мелким, ничтожным и совершенно бесцельным»⁴. Рассказывая о том, как после бегства от Кондратьева его встретили в Петербурге, он писал: «Я был так худ, бледен и так состарился за эти 6 недель, проведенных в Ахене, что вид

¹ Мучаясь с инструментовкой не совсем удачной оперы «Чародейка», он жалуется в письме фон Мекк от 24 апреля 1887 г.: «...чем я делаюсь старше, тем больше затрудняюсь в работе» (Там же. С. 98).

² В письме фон Мекк от 24 апреля 1887 г. (Там же. С. 98).

³ К фон Мекк от 5 сентября 1887 г. (Там же. С. 203). Чуть ранее он писал об этом брату Анатолию (3 сентября. Там же. С. 207).

⁴ Там же. С. 202–203.

мой производил чувство изумления у всех родных и знакомых, с коими случилось свидеться»¹.

Но вот на рубеже 1887–1888 гг. к такому самоощущению Чайковского добавился новый мотив, который постепенно стал доминировать. На смену упоминаний о собственной старости в ипохондрических излияниях приходит спокойная констатация признаков старения в своей внешности и даже какое-то кокетство этими признаками.

В первый раз это обозначилось в воспоминаниях Чайковского о концерте, данном в его честь 25 декабря 1887 г. в зале «старого Гевандхауза» в Лейпциге во время его первой триумфальной гастрольной поездки по Европе: «Во все время концерта я сидел на виду у публики на эстраде, имея соседями Грига и его жену. Симпатичный критик Фритше рассказывал мне впоследствии, что он слышал, как одна дама, указывая своей дочери на меня и на супругов Григов, сказала ей: “вот смотри, душенька, это сидит Чайковский, а рядом с ним его дети”. Это было сказано совершенно серьезно и нисколько не удивительно, ибо я совершенно сед и старообразен, а Григ, которому 45 лет, и жена его издали чрезвычайно моложавы и малы ростом»² (NB: Григ был всего на 3 года младше Чайковского!)

О том, что старость для него теперь все более становится «ролью» может свидетельствовать то, что тогда же, в 1888 г., он, если и не признается в своей моложавости, то явно еще не считает себя стариком и в письме к В. Э. Направнику от 27 июня 1888 г. заявляет: «Ведь когда-нибудь неизбежно я должен состариться и исписаться, и гораздо лучше, если я это сознаю вовремя и брошу, чем, если буду продолжать наводнять музыкальный рынок бесцветными и посредственными творениями»³.

С этого времени начинается его игра в раздвоении: «старость — молодость». Как-то неожиданно он пишет, что его старость только еще «приближается»⁴.

¹ В письме к Ю. П. Шпажинской от 11 сентября 1887 г. (Там же. С. 213).

² *Чайковский П. И.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году // Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 305.

³ *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 14. С. 471.

⁴ Ю. П. Шпажинской 6 июля 1888 г. (Там же. С. 477).

Но вот и компромисс: в письме к Великому князю Константину Константиновичу Романову после рассуждений об особенностях немецкого и русского языка в технологии стихосложения он просит воспринимать себя как не иначе чем «стареющего дилетанта» (в письме от 26 августа 1888 г.)¹.

В 1890-м г., кокетливо подписывая письмо А. И. Зилоти 12 июня 1890 г., он именуется «Старый дурак»²; а в письме А. И. Чайковскому 12 июня 1890 г. предполагает, что только еще будет «стариком настоящим»³. В это же время в письме к Фон Мекк 30 июня 1890 г. он допускает, что может наступить «старческое ослабление» моих «музыкальных производительных способностей»⁴.

В 1891 г. пишет Ю. Э. Конюсу: «Знаете, я начинаю быстро стареть, устаю от жизни, жажду часто покоя и отдыха от всей этой суеты, волнений, разочарований и т. д. и т. д.» и тут же добавляет: «Но, впрочем, все это вздор»⁵.

В 1892 г. он снова называет себя «старый дурак»⁶. В 1893 г. просит о «жалости к потерявшему память старику»⁷. Но в том же 1893 г. в письме к дочери своего давнего приятеля, А. И. Брюлловой в последний день своего рождения, 25 апреля 1893 г., то есть, всего за полгода до своей смерти Чайковский пишет: «...мне пятьдесят три года, я седой, лысый, я имею вид старика, а между тем я чувствую в себе столько нетронутых сил, во мне столько музыкальных мыслей и образов, которые рвутся наружу, что будь сорок восемь часов в сутках, я, кажется, не успел бы воплотить все, что реет в моем воображении». себя в те годы иногда вовсе не как старик. Так, нередко бывая часто в Петербурге, Чайковский составлял там себе компанию из молодых людей, приятелей

¹ Там же. С. 513.

² Там же. Т. 156. М., 1977. С. 176.

³ Там же. С. 179.

⁴ Там же. С. 193.

⁵ Ю. Э. Конюсу 23 ноября 1891 г. (*Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. Т. 16а. М., 1978. С. 283).

⁶ А. И. Зилоти 26 января 1892. (Там же. С. 27).

⁷ В. И. Сафонову 23 июня 1893 г. (Там же. Т. 17. М., 1981. С. 120).

⁸ *Брюллова А. И.* Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском / [Предисл. В. Протопопова] ; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. Гос. дом-музей П. И. Чайковского в Клину. М., 1962. С. 314–315.

своего племянника Боба (Владимира Давыдова), называя их «Четвертой сюитой». Как вспоминал один из членов «сюиты», В. Э. Направник: «Петр Ильич принимал участие во всех наших развлечениях, как наш ровесник. Он не подажживался под нас, он так же искренне веселился, как мы, вот почему и нам с ним было просто и приятно. Тогда мне это казалось естественным, теперь, при воспоминании о том времени меня поражает, до чего он был молод душой»¹. А в том же 1893 г. он вместе с любимым племянником мог подслушивать и подсматривать в «замочную скважину», любопытствуя на предмет того, что происходит в соседней комнате².

И все же, в эти годы, Чайковский чаще всего демонстративно разыгрывал роль старика. Зачем? Отчасти это может быть объяснено его любовью и может быть даже пристрастием к лицедейству, к розыгрышам, а иногда и к отнюдь не безобидным проделкам³. Но именно подобное лицедейское воплощение требует своего объяснения.

Возможно, это старческие причуды, так хорошо расписанные в русской литературе. В их арсенале: капризничанье, самодурство, беспардонность, проказливость, озорство и пр. — то, как сказал о себе пушкинский Мельник в «Русалке»: «Стар и шаловлив я стал». А чего только стоят стар-

¹ *Направник В. Э. Мои воспоминания о Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском. С. 353. См. там же: «Он принимал участие в наших шарадах и играх и сам, как ребенок, радовался, когда ему удавалось подшутить над кем-нибудь, поставить кого-нибудь в тупик, показывая карточный фокус или отгадывая чужие мысли. Последнее было известно у нас под названием “черной магии” и состояло в том, что кто-нибудь из гостей (понятно, не посвященный в тайну этого фокуса) говорил на ухе одному из нас – обыкновенно Петру Ильичу – загаданное слово. И вот Петр Ильич начинает произносить, всякие, для постороннего не имеющие никакого смысла слова, и из начальных букв этих слов мы отгадывали задуманное слово. Секрет фокуса очень простой, но никто, как это всегда бывает, не мог догадаться. И Петр Ильич был в восторге, видя, как человек бьется над разгадкой. Помню, как мы однажды довели до белого каления С. И. Танеева, который так и не додумался до решения» (Там же. С. 353).*

² См.: *Юрьев Ю. М. Мои встречи с Чайковским // Воспоминания о П. И. Чайковском. С. 362.*

³ См.: *Фролов С. В. П. И. Чайковский: Творческая провокация или фактор «Зла» // Психология искусства: Образование и культура: Межвуз. сб. науч. тр. / Самар. гос. пед. ун-т. Самара: Из-во СГПУ, 2002. С. 154–171.*

ческие проказы, капризы или хулиганства, а может быть пароксизмы храбрости в поведении самих русских писателей.

И тут я позволю сделать предположение о том, что личина старика Чайковскому в это время была нужна для того, чтобы маскировать абсолютную свободу в своем творчестве, которое в последний период его жизни отличалось вызывающими недоумение формами.

Пережив невероятный успех и ощутив включенность в мировую музыкальную культуру наравне с самыми выдающимися европейскими композиторами¹, или даже во главе их, во время своих долгих триумфальных европейских гастролей конца 1887 — первой половины 1888 г., композитор окончательно убедился в своем праве быть самим собой.

С этого времени Чайковский просто поражал современников изобретательностью своих творческих «проказ». В ответ же ему неслись упреки и возмущения. Особенно изощрялись в этом его заклятые (завистливые?) коллеги, а среди них наиболее Ц. А. Кюи и Н. А. Римский-Корсаков. А он, скрываясь за лицедейской маской капризного старика, резвился на свободе в ощущении полной независимости от принятых нормативов, от мнений критики.

Он стал писать музыку только для себя в ответе на самые глубинные сигналы или вызовы своего времени.

Так, в 1888 г. возникает его 5-я симфония, в которой прикладная жанровость сопрягается с глубокой трагичностью. Здесь он опять свободно использует весь накопленный прежде комплекс выразительных средств. Более того, он, не стесняясь, демонстрирует в этом какую-то повышенную знаковую этих средств. Чего только стоят три вальса этой симфонии, вызвавшие недоумение критики. В 1889 г. — балет «Спящая красавица»: опять насыщенное знаковое жанровое многомирие, выраженное мощнейшими симфоническими средствами². В 1890 г. — «Пиковая

¹ Об этом хорошо написал сам Чайковский (см.: *Чайковский П. И.* Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году С. 286–316).

² «...следует вспомнить, что именно по отношению к музыке «Спящей красавицы» Чайковским высказана мысль о том, что балет — та же симфония...» (*Дулова Е. Н.* «Спящая красавица»: текстологические проблемы // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2. / Сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович.

дама». Вся партитура оперы как будто соткана из квазичитат¹. В них можно узнать отдельные вокальные фрагменты, оперные сцены, жанровые характеристики, восходящие едва ли не ко всей предшествовавшей оперной литературе. Всё это знаково подчеркнуто, стилистически маркировано и выдает свойство, которое в рабочем порядке можно назвать феноменом повышенной театральности этого произведения. И даже едва ли не эмблематично!

Не менее важным достижением «Пиковой дамы» можно считать открытие героя «не от мира сего» — героя, настолько раздираемого противоречиями, что в нем можно увидеть пример раздвоения личности. Отметим, что Чайковский неожиданно переключается в нем с Оскаром Уайльдом с его «Портретом Дориана Грея» (1894). Столь же показателен здесь тон загадочности грёз Германа или привидения Графини в казарме и даже самой тайны «Трех карт»...

В 1891 г. создается опера «Иоланта», с ее сюжетом фактически вне времени и места, вне быта и с повышенным пафосом высказывания. Это опера гимнов и символов. «Главным событием, вокруг которого формируется вся “история” в “Иоланте”, чудо: слепая девушка прозревает. Все, что происходит до того, объединяется ожиданием, предвкушением этого чуда»².

В тот же год в пандан к «Иоланте» пишется балет «Щелкунчик» — сказка для взрослых.

Наконец, в 1893 г. творчество Чаковского завершается 6-й симфонией. В ней с какой-то предельной значимостью сопрягаются образы жизни и смерти, передаваемые лапидарными средствами: цитатами, жанрово окрашенными интонациями.

Но вернемся к «Пиковой даме». Эта опера стала своего рода культовым явлением в русской интеллектуально-

М.: Государственный Дом-музей П. И. Чайковского, 2003. С. 189–190.

¹ Подробнее об этом см.: *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., 2005. С. 255–268.

² *Тамбовская Н. А.* Иллюзия простоты: некоторые интонационно-поэтические особенности оперы «Иоланта» // 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. 129.

художественной жизни конца XIX — начала XX в. В частности, в русском театре этого времени ее следы более чем заметны. Чего только стоят прямые аллюзии на нее в «Чайке», а в особенности в «Трех сестрах» Чехова¹.

Боле того, она фактически вытеснила в сознании людей того времени пушкинскую версию сюжета «Пиковой дамы». Важно, что, например, для Блока «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского не просто «разные по идейно-художественной концепции произведения»². Их разнозначимость в его восприятии имеет некоторое подобие смысловой иерархии. В своем пояснении к словам из баллады Томского, процитированным в известном письме к П. Перцову от 31 января 1906 г. Блок писал: «Это — „Пиковая дама“, и даже почти уж не пушкинская, а Чайковско-го...» — и далее определил оттенки различий: — ...Пушкин „аполлонический“ полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского — *мага и музыканта...*»³.

Сохранились многочисленные свидетельства того, что Блок хорошо знал эту оперу, неоднократно и регулярно бывал на ее спектаклях. Явный шлейф образного мира этой оперы обнаруживается в драматургии «Песни Судьбы» и в некоторых других текстах Блока, а в определенном смысле может быть прослежен и в его биографии⁴.

Исходя из всего сказанного о Блоке, позволим себе предположить, что и «Пиковая Дама» с ее повышенной театральностью, иносказаниями, «инакостью» образа Германа, как и обозначенные произведения Третьего периода творчества Чайковского во всем отличии их стилистики от всего предыдущего — явно перекликаются с эстетикой символизма. Они создавались в период формирования творчества таких старших символистов как Зинаида Гippiус и Дмитрий Мережковский. А Чайковский даже вступил с ними в творческий контакт, написав в 1884 г. романс на слова Мережковского «Усни» (ор. 57, № 4).

¹ Подробнее см.: *Фролов С. В.* Верить ли Гремину? // Киевское музыкознание. Культурология и искусствоведение: Сб. ст. Киев, 2005. Вып. 18. С. 160–169.

² *Хопрова Т. А.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974. С. 37.

³ *Блок А. А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 150.

⁴ Подробнее об этом см.: *Фролов С. В.* «Пиковая дама» П. И. Чайковского – «Песня судьбы» А. А. Блока // Русская литература. 2006. № 4. С. 31–42.

Поэтому позволю себе рассматривать эти сочинения как своего рода предсимволистские опыты. А это, в свою очередь, позволяет рассматривать все эти новации как проявления несомненной творческой молодости.

Вот так в жизни и творчестве Чайковского возникает удивительная дихотомия «Старости» — «Молодости»!

S. V. Frolov

«Old age» in Russian music, or the paradoxes of the work of the Old Age period by P. I. Tchaikovsky

Entering the late period of his work, Tchaikovsky changed the paradigm in the manifestation of his age. In place of old age justification for difficulties in creativity comes bravado by external signs of old age and a demonstration of youthful spirit. It is assumed that the guise of an old man was needed by Tchaikovsky in order to mask absolute freedom in his work, and some signs of presymbolism.

Keywords: Old age, youth, lyceum, creative novelty, presymbolism.

Об авторе:

ФРОЛОВ Сергей Владимирович, кандидат искусствоведения, профессор кафедры Истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Н. Е. Никонова

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

В статье впервые представлены результаты анализа художественных стратегий сюжетного потенциала индивидуального времени на примере репрезентаций старости в житнетворчестве В. А. Жуковского по материалам его поэзии, прозы и эгодокументов. Выявлена специфика представления старости в биографическом аспекте в переписке романтика, а также особенности гендерных различий образов стариков и старушек в системе персонажей Жуковского-поэта. Делается вывод о связи старости с рефлексией по поводу старости психологической, физической, творческой с ее художественным представлением, а также о положительных коннотации мужских персонажей старцев и диалектической, восходящей к архетипам стратегии осмысления женских репрезентаций образов старости.

Ключевые слова: старость, В.А. Жуковский, переписка, сюжет, поэзия

1. Старость как сюжет в письмах В. А. Жуковского

«Нынче мне стукнуло 49 лет <...>
не жил, а попал в старики»²

(В. А. Жуковский к А.П. Зонтаг, 29 января 1832 г.)

Старость возникает впервые в переписке Жуковского в 1804 г., накануне 21-го дня рождения молодого поэта. В письме к Д. Н. Блудову он отзывается о том, что в вышедшем французском переводе «Энеиды» Делиля, метафора старости касается поэтического слога последнего и связывается с отсутствием силы и разнообразия: «Делиль старится и только пишет стихи, а не творит их. Нет силы и величественности в стихах его «Энеиды»: беспрестанно себя повторяет, и мало разнообразия, чувствительная моно-

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

² Уткинский сборник: Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1904. С. 109.

тония!»¹ Этот вариант прочтения сюжета индивидуального времени станет одним из постоянных в эгодокументах Жуковского-критика и поэта. Так, в 1811 г. к тому же адресату он рассуждает о Державине в нелестном ключе, связывая его импульсивность и непоследовательность с возрастом литератора: «Пламенный Державин под старость лет сделался только вспыльчивым; в поступках его тот же самый сумбур и беспорядок, который в его одах»².

Сетования Жуковского на этот раз связаны с реальными обстоятельствами, а именно, с претензией Державина относительно авторских прав на свои произведения при их публикации, эта характеристика звучит в унисон с первой, данной слогу французского переводчика «Энеиды».

Старость не располагает к стихотворству, согласно мысли Жуковского, которая превратится в убеждение и реализуется в собственном житнетворчестве романтика, полагавшего, что «Жизнь и поэзия — одно», и воплощавшего этот тезис собственным примером. В известном пассаже о прозе как «поэзии мысли», соответствующей преклонному возрасту стихотворца, он выделяет лишь в качестве исключения Языкова, которого обошла стороной бесталанность рифмованного слога, однако, следует заметить, что он был младше 60-летнего Жуковского ровно на 20 лет. Напомним эти строки из послания к А.П. Елагиной: «Я теперь с рифмою простился. Она, я согласен, дает особенную прелесть стихам — у Языкова она совершенная волшебница, но мне она не под лета. Рифма для старого, еще не состарившегося душой поэта, есть то же, что для старого мужа молодая жена. <...> Она модница, нарядница, прелестьница, и мне, ее старому мужу — поэту, пришлось бы худо от ее причуд»³. Старость стихотворца в представлении Жуковского, посвятившего немалую часть своих усилий созданию стихотворного перевода как рода русской словесности, располагает к изменению формы поэтического творчества. Воплощением этой житнетворческой линии, равнопротяженной собственному индивидуальному времени, он

¹ Трофимов И. Т. Поиски и находки в Московских архивах. М., 1982. С. 64.

² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 15: Письма 1795–1817-х гг. М., 2018. С. 124. Далее сноски на это издание даются в сокращении «ПССиП» с указанием тома и страницы.

³ Переписка Жуковского с Елагиной: 1813–1852. Под ред. Э. М. Жияковой. М., 2009. С. 525.

считает «Одиссею», «прижитую под старость с музою Гомера».

Второй вариант экстраполяции дискурса о старости связан с религиозно-философским осмыслением, пронизывающим все наследие Жуковского, но особо выразительно и осознанно оформленным на позднем этапе. В попытках обоснования постулатов собственной христианской философии он ищет для себя и самых близких друзей утешения в невзгодах старости. Два самых обширных пассажа об этом встречаются в письмах 1844 г. к А. И. Тургеневу и в послании 1845 г. к П. А. Вяземскому. Меньше чем за год до кончины Тургенева Жуковский посылает ему многостраничное размышление о болезни христианина, о «последнем дальнем пути» и недопустимости равнодушия, а также о собственном вероисповедании¹. Сходные мотивы о недопустимости уныния и меланхолии и о христианской скорби и страдании пронизывают письмо к Вяземскому. Значимо согласие с тезисом Тургенева о том, что «с Евангелием должно было войти уныние в поэзию», Жуковский соглашается, отмечая, что «это уныние, вошедшее вместе с Евангелием в поэзию, не из Евангелия вышло»². Своего рода переоценка романтической эстетики в горизонте обновленной христианской философии жизнетворчества содержится в заключающих письмо предложениях, адресованных П.А. Вяземскому: «изображения меланхолические: безнадежность несчастной любви, сетования на гробах, воспоминания о невозвратной молодости и прочие конфеты суть десерт Поэзии, очень сладкий и невинный, и особенно поэзия романтическая любит им лакомить гостей своих»³.

Утверждение веры как единственного средства от уныния и отчаяния в старости, необходимость идти дорогой ее обретения, идея пути к «светлому миру и смирению» и неизбежность сомнения и раскаяния, покаяния и даже самобичевания организует автобиографический сюжет старости в эпистолярном диалоге позднего Жуковского с самыми близкими друзьями. *«Верую, Господи! Помози моему неверию. Эту молитву я слишком знаю, но она есть крик не уныния, а скорби, и если этот крик вырывается из глубины сердца, то на него будет ответ несомненный, ибо сердце*

¹ Письма В. А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу. М., 1895. С. 293.

² Русская Беседа. 1856. Т. 1. С. 17.

³ Там же. С. 18.

знает, к *Кому* вопиет»¹. И в финале письма Жуковский вновь возвращается к комментарию к своему изменившемуся в старости слогу: «боюсь, чтобы я опять не растянулся — это бывал всегдашний недостаток моих писаний; теперь же под старость он может назваться и добродетелью»².

Наконец, диалектика веры и неверия воплощается в дневнике и письмах еще молодого поэта о своей личной жизни и психологических особенностях своей натуры, о своем положении мужа и отца, обретенном уже в старости. В 1841 г. Жуковский радостно сопоставляет себя с будущим наследником, говоря ему: «с Вами и со мною в одно время случилось одно и то же. Вы в полном цвете молодости наши жени по сердцу, которая по летам своим обещает Вам долгое с нею товарищество; мне под старость досталась молодая жена, которая могла бы быть мне внучкою, но которая принесла не увядшей еще душе моей молодое, чистое счастье»³.

После 1846 г. в силу изменившихся обстоятельств поэт становится узником этой семейной жизни, ставшей для него последней темницей и знаком старости: «Не покоем семейной жизни дано мне под старость наслаждаться; беспрестьянными же, всякую душевную жизнь разрушающими страданиями бедной жены моей уничтожается всякое семейное счастье»⁴; «на старости лет я вступил в строгую школу: семейство есть венец земной жизни; но это венец из роз свитых с тернами. Я однако не ропщу на мои терны и учусь благодарить за них Бога»⁵.

Старость как сюжет разворачивается в дневнике Жуковского 1846 г. в виде итогов саморефлексии и самоанализа: «Подводя итоги всему сказанному, я должен заключить, что главные мои недостатки состоят в неразвитости 1-е ума, который не был приведен в движение ни размышлением, ни наукою, ни опытами деятельной жизни, хотя и создан светлым, и если бы не обуяла его лень естественная и искусственная, мог бы получить высокое развитие, 2-е в неразвитости сердца, которое могло бы быть нежным, добрым, чистым, но которое мало имело пищи или лучше ска-

¹ Там же. С. 19.

² Там же. С. 27.

³ Сочинения В. А. Жуковского: В 6 т. / Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 7-е, испр. и доп. СПб., 1878. Т. 6. С. 419–420.

⁴ Там же. Т. 3. С. 633.

⁵ ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. № 1455. Л. 50.

зять имело ее столько, чтобы обмануться насчет самого себя и заснуть в своем заблуждении. <...> Наконец 3-е в неразвитии веры, веры в Христа Спасителя, которая одна всё дает, всё злое истребляет, всему оскверненному возвращает чистоту, приводит в порядок жизнь, указывает ее цель, заговаривает ему страдания телесные и душевные, дает душе мир на земле и дополняет земное благо (благо радости и благо печали) благом небесным»¹.

Таким образом, в эпистолярной Жуковского старость как сюжет открывается в нескольких автобиографических вариантах, имеющих характер системной коллизии: как старость поэта, старость мужчины, старость христианина. При этом преобладающей является негативная коннотация в рефлексии автора дружеских посланий и дневников.

2. Старики и старцы в поэзии В.А. Жуковского

В наследии Жуковского-поэта имеется не менее десятка оригинальных и переводных произведений, центральными персонажами которых выступают старики, при этом атрибуция по возрасту является определяющей характеристикой главного героя в ранних стихотворениях, созданных поэтом в молодом возрасте. Так, в 1806 г. из-под его пера вышли 3 переводных текста с соответствующими персонажами в центре. «Прощанье старика», «Старик к молодой и прекрасной девушке» и «Старый кот и молодой мышонок» являются вольными переложениями коротких стихотворений с басенной жанровой доминантой, взятых из наследия довольно пожилых аббата Гийома де Шолье (1639–1720), Жана Франсуа Сен-Ламбера (1716–1803) и Ж. де Лафонтена (1621–1695). Во всех трех оригиналах сюжет строится на отношении старика к юной девушке, которое играет организующую роль. В переводах Жуковского образы стариков выдвигаются в центр внимания читателя, но акценты значительно смещены в сторону добродетельных мыслей, возвышенно романтических чувств и мечтательно-идиллических настроений мужских персонажей. Так, в первое стихотворение вводится мотив прощания с мечтой, а не с «пустыми, роскошными удовольствиями»; любовь сменяется «восторгом души», а вместо определений «сладострастного, тонкого, живого и нежного» чувства («sentiment tendre, délicieux», «voluptueux et vif») появляется устойчивая в поэтическом словаре русского романтика «тихая сла-

¹ ПССиП. Т. 14. С. 291–292.

дость». Н. Б. Реморова объясняет эти трансформации биографическими мотивами, соотнося их с зарождающимися чувствами поэта к М. А. Протасовой и желанием «примерить» на себя словесное выражение подобных мечтаний в мировой лирике¹. Учитывая, что Жуковскому на этот момент исполнилось 23 года, а его будущей возлюбленной только 13 лет, такое предположение может быть весьма обоснованным. Подтверждается оно и при взгляде на мадригал старика, обращенный к «молодой и прекрасной девушке», который начинается с того же любимого поэтизма в виде восклицания («Как сладостно твоим присутствием пленяться!») и оканчивается риторическим вопросом («Но поздно ль, не имев надежды, обожать?»²), превращая пафос французского четверостишия в духе морализма и «*poésie fugitive*» с ее апологией возлюбленной, скорее, в лирическую медитацию юного и нерешительного влюбленного.

Схожая же жизнетворческая интенция скрыта в переиначенной басне Лафонтена, которая в оригинале вполне ясно повествует об истории старого кота и юной мыши, то есть о старости, что «никогда не знает сожаленья!», и юности, которая «все льстит себя! // Все мыслит приобрести!»³ Гендерная принадлежность и соответствующее ироническое прочтение персонажей не могли не быть понятными переводчику, однако в его интерпретации нивелируются, и сюжет басни получает лишь самое общее воплощение, изображая абстрактно хищный опыт и самонадеянную юность.

Три стихотворных перевода 1806 г. образуют единство, значимое для понимания репрезентативности и семантики сюжета старости в жизнетворчестве Жуковского. Удивительным образом эти довольно прозрачные, легкие и в какой-то степени стереотипные басенные его интерпретации, а именно, нежные чувства старика к девице и их нелепость; коварство опыта старого кота для молодого мышонка; платоническая любовь к юной особе без надежды на «милое вместе», окажутся пророческими непосредственно и отзовутся в эпизодах биографии поэта, и получат соответствующие комментарии в его эпистолярных посланиях. Однако, не менее любопытны два других эпизода, которые,

¹ ПССиП. Т. 1. С. 464.

² Там же. С. 112.

³ Там же. С. 98.

возможно, и более показательны в отношении старости как сюжета в наследии Жуковского.

Во-первых, это случай с обвинением П.А. Вяземского в адрес Жуковского в старости, которым последний был изрядно обижен и написал подробный ответ, где упрекнул автора послания, бывшего младше его почти на 10 лет, в неверном толковании русских слов¹.

Из их краткого диалога следует, как минимум, два вывода: во-первых, старость все же имеет негативный ореол в творческом сознании Жуковского, не желающего осваивать такой образ в молодом еще возрасте, в особенности в глазах других. Теми же интонациями сожаления проникнута и фраза из письма к А.П. Зонтаг от 29 января 1832 г.: «Нынче мне стукнуло 49 лет <...> не жил, а попал в старики»².

Во-вторых, женившись в 1840 г. на Е. фон Рейтерн, разница в возрасте с которой составила более 35 лет, спустя 3 года после свадьбы Жуковский поучает своего друга по переписке, офицера и тобольского губернатора Александра Михайловича Тургенева (1772-1863), который был его старше на 10 лет и дожил до 91 года, относительно его нежных чувств к юной особе: «Ты что-то говорил в своем письме о новой любви на старости. <...> Ты пишешь, что горишь, тоска и уныние тебя одолели — должно ли это быть в твои лета и от какой причины? Согласен, живое чувство 18-ти летней любви, пробудившейся в твоей 65-ти летней душе, доказывает свежесть этой души — но не слишком ли это чувство ее тревожит?»³

Таким образом, ранний цикл коротких стихотворений-переводов о стариках 1806 г. задает житнетворческий сюжет старости в понимании и биографии Жуковского. То же можно сказать и о двух оставшихся оригинальных стихотворениях, созданных в зрелый период, «Старцу Эверсу» и «Умиравший лебедь», которые выражают в образах главных персонажей, соответственно, романтический культ дружбы со старцем-наставником и мотив лебединой песни уходящего поэта.

Послание «Старцу Эверсу» 1815 г., как известно, создано по впечатлениям Жуковского от общения с профессором во

¹ ПССиП. Т. 17. С. 67–68.

² Уткинский сборник: Письма В. А. Жуковского, М. А. Мойер и Е. А. Протасовой / Под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904. С. 109.

³ Русская старина. 1892. № 11, ноябрь. С. 377.

время пребывания в кругу дерптского университетского сообщества. Этот визит оказал влияние на эстетику и поэтику романтизма русского стихотворца и переводчика, обратив его к германофильству, к переводам баллад Шиллера и Гете, к балладному творчеству, подготовив его к новой для него стезе учителя русской словесности монаршей фамилии и царского наставника в будущем. Соответствующими концептами романтизма проникнуто и обращенное к немецкому профессору стихотворение: формула «Что мрачно здесь, то будет ясно там!», действительно, станет «правилом для Эверсова брата» Жуковского. Романтический идеал лирическое Я обретает в образе старца¹.

Наконец, последнее из известных стихотворных текстов русского романтика, в центре которых находится образ старика, является произведение 1828 г. «Умиравший лебедь», в котором голубь наблюдает за последними мгновениями жизни и слушает последнюю песнь птицы, объясняя «легкомысленной утке» всю значимость момента.² Считаясь, что поводом к созданию «Умиравшего лебедя» явились переживания Жуковского, находящегося в должности придворного учителя и воспитателя будущего монарха, по поводу общественной и политической жизни России, а также некоторые сомнения в собственных силах. И вновь этот образ из стихотворения перейдет в житнетворческую концепцию романтика. Свое последнее, оставшееся неоконченным и, пожалуй, одно из самых сложных произведений, которое до сих пор вызывает полемику в жуковсковедении, поэму «Странствующий жид», он называл не иначе как «лебединой песнью», неизменно связывая ее со своим индивидуальным временем старости. Так, в письме к П.А. Плетневу от 3 (15) февраля 1850 г. читаем: «Весь этот том будет проза, если к тому времени не успею написать своего последнего стихотворения, которого мысль прекрасная. Но сладит ли с нею моя старость? не знаю. Может случиться, что вместо лебединой песни произойдет одно карканье вороны». Обращаясь спустя два года к П. А. Вяземскому, поэт пишет: «я на старости принялся ребячиться: пишу стихи для моих детей. Между этими стихами есть однако не детский Лебедь, которого я тебе рекомендую. ...опять принялся за своего «Странствующего жид»; если ничто не поме-

¹ ПССиП. Т. 2. С. 13.

² Там же. С. 260.

шает, надеюсь кончить к концу марта; помоги Бог» (15 (27) февраля 1852).

В стихотворениях Жуковского 1800–1810-х гг. задается сюжет маскулинной старости, во многом пророческий и связанный преимущественно с автобиографическими мотивами, которые отзвучат в эгодокументах позднего периода теми же образами, обретающими житнетворческий потенциал. Аллегорический образ старости, воплощенный в мужских персонажах переводных басен 1806 г., идеал святой старости, изображенный в посвящении Эверсу, и, наконец, умирающий лебедь из одноименного стихотворения по своей поэтической семантике лишь предвещают будущую эстетику романтизма балладника. В балладах Жуковского, полных «ведьм и чертей», мистических и страшных сюжетов, центральным вновь оказывается автобиографический «старый рыцарь» и положительный по коннотации образ мужского воплощения старости.

Искуситель из «Громобоя» — единственный из ужасных романтических стариков балладного мира, отсылающий к эстетике немецкого романтизма и немецкой народности:

Старик с шершавой бородой,
С блестящими глазами,
В дугу сомкнутый над клюкой,
С хвостом, когтями, рогами¹.

Персонаж из средневековой легенды, который в позднем творчестве будет раскрыт в «Статье о «Фаусте» Гете», в балладе 1817 г. получает пока скорее пунктирную обрисовку в отличие от манифестарного старого рыцаря. Главный герой одноименного произведения имеет программное значение, подводя итог балладным опытам Жуковского, и будет прочитываться современниками и потомками как автопортрет и поэтическое кредо русского романтика в поэзии и прозе классиков 19–20 вв. «Старый рыцарь» становится объектом пародии М. Ю. Лермонтова «Он был в краю святом...» (1834?) и возвышенно-сублимированной медитации «Ветка Палестины» (См.: Лермонтовская энциклопедия. С. 84–85). По верному наблюдению Е. Е. Анисимовой, «цикл рыцарских баллад надолго закрепили за этим славой рыцаря, для которого, как известно, любовь к заведомо недоступной женщине была одной из обязатель-

¹ ПССиП. Т. 3. С. 83.

ных составляющих этикетного поведения», в парадигмальном рецептивном срезе русской мысли «самостоятельное значение обретают отдельные образы и элементы поэтической системы, созданной стихотворцем-романтиком», и «наиболее репрезентативными в этой перспективе предстали наставнический и рыцарский житнетворческие сюжеты»¹. Не будет преувеличением, пожалуй, утверждение о том, что идеал духовного рыцарства (калокагатии) целенаправленно формируется в корпусе оригинальных и переводных баллад Жуковского и именно через их посредство становится одним из центральных этических архетипов русской философской культуры². В контексте рассуждения важным для понимания мужской старости как сюжета житнетворчества поэта выступает именно это финальное его воплощение в образе рыцаря, которое впоследствии осваивается И. И. Козловым, А. С. Пушкиным, Ф. М. Достоевским на уровне интертекстуальных связей, обретая «силу архетипическую»³.

Наконец, в лиро-эпосе Жуковского второй половины 1810-х гг. появляется еще одна, соответствующая жанру и роду фигура старика, также обнаруживающая житнетворческие параллели: это персонаж дедушки-рассказчика, выступающий организующим нарративное событие центром, ярче всего в переводных идиллиях из Гебеля «Деревенский сторож в полночь», «Тленность» и «Овсяный кисель», в которых «темы зерна-слова, рассказа-проповеди, детей-паствы приобретают конкретно-историческое звучание». Согласно интерпретации И. Ю. Виницкого, рассматривающего сочинения Жуковского и его современников исключительно сквозь призму историко-культурного контекста эпохи в его личностных и социо-политических проявлениях, «Овсяный кисель» представляет собой «опыт создания христианской идиллии-притчи, пересаженной с «базельской» на русскую почву и органически произрастающей на ней». Идилличе-

¹ Анисимова Е. Е. Творчество В. А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск: СФУ, 2016. С. 87.

² Янцишкевич А. С. Феномен калокагатии в русской словесной культуре 1790-1830-х гг. Ст. 1 // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 3 (35). С. 200.

³ Никонова Н. Е. Рыцарская тема в поэзии В.А. Жуковского // Канунова Ф. З., Айзикова И. А., Никонова Н. Е. Эстетика и поэтика переводов В. А. Жуковского 1820–1840-х гг.: проблемы диалога, нарратива, мифопоэтики. Томск, 2009. С. 383.

ский старик-рассказчик оказывается «сеятелем Слова, равным проповеднику или ученому переводчику из Библейского общества, ибо он выполняет ту же задачу». Именно такой взгляд, по мнению исследователя, придавал поэзии Жуковского «заведомо высокий культурный и общественный статус (отсюда прямая дорога к позднему представлению о поэзии как “сестре религии небесной”)¹. И хотя «очаровательный “Овсяный кисель” тек “по усам” разных читателей Жуковского, но не попадал в рот», вполне убедительной видится концепция автобиографического прочтение голоса повествующего Я, в том числе как части сюжета старости в житнетворчестве поэта.

После 1830-х гг. новые вариации сюжета старости, как мы увидели, перемещаются в эпистолярный и обретает контексты, связанные с реальным переживанием индивидуального времени, но тем не менее сопряженные с поэтической семантикой в видении романтика-стихотворца. Образ старика Гомера в 1840-е гг. организует гекзаметрический слог позднего Жуковского, предвещает которого было в упомянутых лиро-эпических идилиях. И вновь не всегда эта самоидентификация, превращение «Одиссеи» Гомера в «Теодиссею Жуковского» находит понимание и приятие современников, что вызывает недоумение и даже негодование автора русского перевода эпоса, до сих пор актуального и не превзойденного.

3. Старушки и старухи в поэтическом мире В. А. Жуковского

Впервые интересующий нас женский персонаж появляется в стихах Жуковского в 1805 г., однако трудно назвать его самоценным и даже самостоятельным. Старушки вместе со стариками становятся олицетворением абстрактного плана, призванным служить контрастом молодости и аллегорией «опустевшей деревни» в одноименном «сильно элегизированном переводе» (В. Н. Топоров) из Голдсмита. Репрезентации старости имеет эмблематическую функцию в элегической части темы, то есть в описании деревенских сцен как утерянной сельской идилии.

¹ Виноцкий И. Поэтическая семантика Жуковского, или Рассуждение о вкусе и смысле «Овсяного киселя» // НЛО. 2003. № 3 (URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/3/poeticheskaya-semantika-zhukovskogo-ili-rassuzhdenie-o-vkuse-i-smysle-ovsyano-gokiselya.html> (дата обращения: 12.06.2020).

Красавиц робкий вид и тайное волнение,
Старушек бдительных угрюмость, подозренье,
И шутки юношей над бедным пастухом,
Который, весь в пыли, с уродливым лицом,
Стоя в кругу, смешил своею простотою,
И живость стариков за чашей круговой –
Вот прежние твои утехи, мирный край!¹

Как и старики Жуковского, женские персонажи преклонного возраста в середине 1800-х гг. облачаются в аллегорические образы на материале небольших вольных стихотворных переводов с французского, в ряду которых выделяется поэтическое послание к А. Г. Хомутовой 1806 г. под заглавием «Истина и басня», представляющее собой перевод басни Флориана «La Fable et la Vérité» («Басня и Истина»). Именно Истина оказывается подобной неприятной старухе, нуждающейся в приукрашивании для того, чтобы не быть отвергнутой и даже «жалкой и страшной» в тривиальном, неромантическом смысле:

Ты видишь, зябну! люди глухи:
Никто мне не дает приюта ни на час.
Я всем страшна! мы жалкий люд, старухи:
Как будто от чумы, все бегают от нас!²

Значимое изменение ролей старухи и Басни-прелестницы, предпринятое Жуковским, заключается в перестановке старшей и младшей сестры, которой все же оказывается Истина, включении подробностей о ее невзгодах и руссификации реалий, среди которых встречаются тройка рысаков, мороз, сугроб снега, как и разговорные и даже просторечные Мораль Флориана, предположительная по своей модальности, имеет бесспорную форму в русском тексте.

Однако центральным образом женской старости у Жуковского выступает, конечно, известная всем Старушка из перевода баллады Р. Саути «The old woman of Berkeley. A ballad, Showing how an old woman rode double, and who rode before her» (1799), взятой из средневекового рассказа о берклейской ведьме на латинском языке. Перемещенной на русскую почву и обретшей жизнь в широких кругах со-

¹ ПССиП. Т. 1. С. 64.

² Там же. С. 95.

временников из окружения поэта, видных деятелей России, как и в русской литературной классике этот образ женской старости является одним из конститутивных. Начав работу над переводом в 1814 г., финальный его текст Жуковский выпустил в свет в 1831 г., рассмотрев сообразно изменившимся внутренним и внешним обстоятельствам жизнетворчества различные версии ставшего знаковым персонажа Старушки, получившего свои денотаты и сигнификаты в русской жизни, русской литературе первой половины века и последующих десятилетий.

И если образы стариков оказываются по преимуществу автобиографическими, но различными в своих ипостасях (старики, влюбленные в юных, и смешные, опытные и хищные, мудрые и святые, пророчествующие старики-поэты), а средневековые искусители типа героя «Громобоя» остаются скорее на периферии, то в конструировании женского старческого амплуа в центре оказывается именно архетипическое воплощение старухи-ведьмы, не менее приятное читателю, автору-повествователю и другим персонажам баллады, чем образы старцев. Чтобы опубликовать «Старушку», Жуковскому пришлось коренным образом переработать редакцию 1814 г., в которой главную роль играл Сатана, вошедший в храм. В результате на передний план выдвинулась история о старушке-ведьме, без которой не было бы «Вия» Н. В. Гоголя и невозможно было бы представить появление кружковой культуры «Арзамаса», как и образ самого Жуковского, названного Пушкиным «певцом Громобоя и Старушки».

Известно, что арзамасцы окрестили Старушкой С. С. Уварова, что связано скорее всего с его радением за внедрение востоковедения в русскую мысль и науку. Пресловутая Старушка после появления одноименной баллады становится одним из любимых персонажей Жуковского и при всех вариациях все же сохраняет свою архетипическую доминанту. Женский персонаж в старческом периоде неизменно связан с областью inferнального, с колдовством и потусторонними силами. В таком облике возникает героиня из «Трех путников» (1817), приютившая женихов своей красавицы-дочки, на деле оказавшейся мертвой невестой. В «Неожиданном свидании» седая старушка с клюкою является «бывшей невестой, увядшей, // Дряхлой»¹, опознавшей тело мертвого жениха, «с которым господь еще

¹ ПССиП. Т. 4. С. 51.

перед смертью // Дал» ей увидеться. При этом сам жених, которого она хоронит, сохраняет «всю прелесть // Младости свежей»¹. Пародические отголоски балладной героини выступают организующими элементами не только для протоколов «Арзамаса», но и для послания «Графине С. А. Самойловой» и стихотворения «Что радость? — Бабочка вдали, вблизи *лягушка*» и др. И, конечно, в сказках 1831 г. без старушек не обходится. В «Сказке о царе Берендее», как мы помним, герою «... напоследок / Стало и страшно, и он у одной ворожейки-старушки / Начал совета просить, что делать».²

А злая колдунья в «Спящей царевне» ласково именуется «старушоночкой» («Старушоночка прядет / И за пряжею поет»)³. И даже приютившие русалку старик со старухой из «Ундины» (1836) отличаются от ставшего характерным архетипа, поскольку открывается, что именно они скрывали тайну ее происхождения и потерю собственной дочери Бертаальды, по вине которой погибает счастливая пара рыцаря и никсы.

Таким образом, старушка является одним из центральных романтических персонажей поэзии Жуковского, который обретает жизнетворческий потенциал после своего появления в одноименной балладе. И если старики имеют в этом отношении автобиографическое происхождение, то есть связаны с индивидуальным переживанием возраста, конкретными событиями или впечатлениями, то женские персонажи в соответствующем преклонном возрасте обладают обратным вектором движения: из творчества поэта к его жизни и литературному быту русской классики. Старушки Жуковского, которым суждено было с особой яркостью отразиться в лучших произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского, еще нуждаются в своем осмыслении.

Итак, старость как сюжет в жизнетворчестве Жуковского имеет разветвленную структуру, обнаруживающую характеристики системы, то есть ее элементы связаны между собой и образуют целостность. В переписке преобладают высказывания поэта о старости как времени, которому подобает смена слога и обретение религиозно-философского дискурса. В целом же, старость находится в спектре негативной аксиологии как нежелательная пора,

¹ Там же. С. 51–52.

² Там же. С. 78.

³ Там же. С. 90–91.

вынуждающая к изменениям в человеке, его характере, его жизни и его творчестве, как правило, не в лучшую сторону. Религиозно-философские опыты позднего Жуковского вписываются в его сюжет старости, обнаруживая искомую смену парадигмы мышления и творчества¹.

Старость как сюжет является, таким образом, равнопротяженным основным интенциям в эволюции художественного метода Жуковского: от поэзии к прозе, от рифмы к сказовости, от лирики к эпосу, от просветительства к романтизму и философско-религиозной духовно-назидательной литературе, объединяя в то же время литературный быт и литературный процесс в житнетворчестве поэта и его окружения.

N. E. Nikonova

Old age as a plot of V. A. Zhukovsky's life creation

The article presents for the first time the results of the analysis of artistic strategies of the plot potential of individual time on the example of representations of old age in the life-making of V. A. Zhukovsky based on the materials of his poetry, prose and egodocuments. The specificity of the representation of old age in the biographical aspect in correspondence romance, and especially gender differences of single old men and women in the system of characters. The conclusion is made about the connection of old age with reflection on psychological, physical, creative old age with its artistic representation, as well as about the positive connotations of male characters of the elders and the dialectical strategy of understanding female representations of images of old age that goes back to the archetypes.

Keywords: old age, V. A. Zhukovsky, correspondence, plot, poetry

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.

¹ Долгущин Д. В. В. А. Жуковский и религиозно-философская культура его времени. Дисс. на соиск. ... д-ра филол. наук. Томск, 2019.

**«Старость» Китая во «Фрегате “Паллада”»
И. А. Гончарова**

Статья посвящена анализу старости Китая во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова. Китай состарился в отрочестве, но появляются признаки перехода в следующую стадию, что позволяет говорить о неоднозначности его возраста.

Ключевые слова: возраст Китая, «Фрегат “Паллада”», Шанхай, Гонконг, старость

«Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова — одно из первых русских произведений, в котором описан Китай середины XIX в. Писатель создает «особый мир» из всего увиденного, изображает развивающуюся картину Вселенной. Во «Фрегате “Паллада”» формирование государств и путь их становления, путь взросления лежит в центре внимания.

В японских главах о Китае и Японии Гончаров пишет: «...у обоих одна и та же цивилизация, под влиянием которой оба народа, как два брата в семье, росли, развивались, созревали и состарелись»¹. Если в романах говорится о возрасте человека, то во «Фрегате “Паллада”» речь идет о возрастах различных государств. Возраст Китая в целом во «Фрегате “Паллада”» Гончарова оценивается по-разному. Мы сосредоточимся на анализе старости как одного из возрастов Китая.

Концепция «цивилизации» является важной в развивающейся картине мира, сформированной Гончаровым. По мнению Гончарова, «китайская цивилизация является главной причиной политики закрытости и отставания общества стран Восточной Азии...»², он считает, что Китай является источником цивилизации восточных стран, она «одряхла и разошлась с жизнью и парализует до сих пор все силы огромного народонаселения» (С. 601). Автор критикует китайцев за то, что они придерживаются старых

¹ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2: Фрегат «Паллада». СПб.: Наука, 1997. С. 332. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы.

² Гао Жунго. Государственный образ Китая в середине XIX в. у И. А. Гончарова // Материалы VI Международной научной конференции, посвящ. 205-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2017. С. 55.

традиций. Описывая портреты жителей, Гончаров неоднократно упоминал китайцев с косой. «У многих старческие физиономии, бритые головы, кроме затылка, от которого тянется длинная коса, болтаясь в ногах...» (С. 257), «...длинная до пят коса...» (С. 261), «...только косы, чтоб не мешали, подобраны на затылке, как у женщин...» (С. 277). Следует отметить, автор изображает сцену, в которой китайцы чесали друг другу косы: «...чесали длинные косы друг другу или брили головы и подбородки. Они проводят за этим целые часы; это — их кейф» (С. 261), Гончаров употреблял «кейф» вместо «удовольствия» или «приятного отдыха» в шутовском тоне.

Правящая династия Цин управляла этническим меньшинством Маньчжурии, коса — традиционная мужская причёска маньчжур. После того, как цинская армия в 1644 г. объединила страну, чтобы защитить господство, было приказано всей стране обрезать волосы, оставив только одну длинную косу в качестве знака подчинения. Через внешнее описание можно увидеть внутренний мир человека, показать его характер, отразить его внутреннюю эмоциональную и психологическую деятельность в конкретной среде, а также социальную среду и характеристики эпохи, в которой он находился. Мы видим, что китайцы находятся в состоянии бессознательного, беззаботного соблюдения традиций, и Гончаров отрицательно относился к этому традиционному обычаю, который указывает на «старость» Китая. Здесь «старость» означает застой и сон китайцев.

Что касается науки и искусства в тогдашнем Китае, Гончаров пишет: «Ученость покоя века одна и та же; истины написаны раз, выучены и не изменяются никогда. У ученых перемололся язык...» (С. 603), «...тяжелой, педантической, устарелой и ненужной учености, от которой люди дуреют. <...> Между тем китайский ученый не смеет даже выразить свою мысль живым, употребительным языком: это запрещено; он должен выражаться, как показано в книгах» (С. 355). Правительство Цин отвергало передовые науки и развитие, оно не принимало изменений, оставаться неизменным — это лучшее, в то же время и ограничения в речи были одной из мер, направленных на усиление идеологического и культурного контроля со стороны правителей династии Цин, и большинство китайцев того времени добровольно жили под таким контролем, другими словами, духовная жизнь у них была пуста. У Гончарова острый взгляд, он заметил это явление во время своего

пробытия. Здесь «устарелая» ученость отражает неподвижность науки в Китае, трусливость китайцев и отсталость правительства Цин.

Когда Гончаров добрался до Шанхая, восстание тайпинов было на подъеме. Он видел, как повстанцы в стенах торговали с внешним миром. Гончаров способен к отражению сущности общества через описание типичных жизненных сцен. В главе «Шанхай» автор отметил, что «китайцы — ужасные педанты, не признают городом того, который не огорожен; оттого у них каждый город окружен стеной, между прочим и Шанхай» (С. 429). Гончаров также пишет при сравнении японцев и китайцев: «...спасаются от опасностей за системой замкнутости, как за каменной стеной» (С. 332). Повторяемое слово «стена» — это и метафора консервативного китайского общества. До первой Опиумной войны династия Цин долгое время проводила политику закрытости, серьезно препятствуя внешнеторговому, социально-политическому и экономическому развитию Китая. Здесь «старость» выражается в консерватизме и медлительности развития китайского общества.

Известно, что Первая Опиумная война закончилась поражением Китая, который потерял свой независимый статус, Китай и Великобритания подписали Нанкинский договор. Во «Фрегате “Паллада”» Гончаров не раз подчеркивал зависимость китайцев от англичан. В главе «Гонконг» он описал красоту Гонконга, созданную англичанами: «...я ошибкой сказал выше дома: это всё дворцы, которые основаниями своими купаются в заливе. На море обращены балконы этих дворцов...» (С. 285). Гонконг — британская колония. В развивающейся картине мира, изображенной Гончаровым, Англия находится в возрасте старости. В описании Великобритании Гончаров часто отмечал, что цены в Великобритании невысокие, а о Гонконге он также упоминает: «Отличный чай, какой у нас стоит рублей пять, продается здесь (это уж из третьих или четвертых рук) по тридцати коп. сер. и самый лучший по шестидесяти коп. за английский фунт» (С. 291). Из этих описаний можно сделать вывод, что Гонконг во многих отношениях стал похож на Великобританию. Жители Гонконга были послушными марионетками в руках англичан, отсутствие духовности являлось характерной чертой для тогдашнего Гонконга. Ма Сяолин в своей магистерской диссертации писала:

«...колониализм европейских стран на территории Китая ускоряет старение китайцев...»¹, мы не полностью согласны с этим мнением. Великобритания внесла некоторые положительные изменения в жизнь Китая, мы можем считать, что Англия лишает китайцев сна, она их пробуждает, но, с другой стороны, она также ускорила процесс старения Китая. Великобритания импортировала большое количество опиума в Китай, Гончаров так оценивает влияние опиума на китайцев: «А всё опиум! За него китайцы отдают свой чай, шелк, металлы, лекарственные, красильные вещества, пот, кровь, энергию, ум, всю жизнь» (С. 431). Опиум серьезно повредил физическое и психическое здоровье китайцев, разрушенные опиумом китайцы жили как во сне. Импорт опиума вел к оттоку серебра, что вызывало финансовый кризис правительства Цин. Торговля опиумом привела к еще большему распаду правления династии Цин, войска стали более коррумпированными, что серьезно повлияло на военную мощь. Все это угрожало правлению династии Цин. Здесь «старость» отражается в сонном состоянии китайцев и в лишении их духовной жизни.

Независимо от быстроты развития, во «Фрегате “Паллада”» каждое государство всё равно развивается, у каждого свой путь становления. По мнению С. А. Васильевой, Гончаровым раскрываются приметы спирального исторического времени человечества. Каждая страна обязательно проживает пять возрастов: детство, отрочество, юность, зрелость, старость. Внутри этих возрастов, как правило, вновь повторяются те же самые этапы². Китай состарился в отрочестве, но появляются признаки перехода в юность, следующую стадию. Как мы уже указали, у Гончарова много описаний кос китайцев, эта черта воспринимается как проявление их старения. Но автор также обратил внимание на внешность повстанцев, участников восстания тайпинов: «У этих и костюм другой: лба уже они не бреют, как униженного, введенного маньчжурами обычая» (С. 429). Это означает, что некоторые из китайцев уже начали переходить к следующей возрастной категории, вырезание ко-

¹ *Ма Сяолин*. Восточные главы в очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» И. А. Гончарова. Дисс.... магистра филологии. СПб.: СПбГУ, 2017. С. 42.

² Подробнее см.: *Васильева С. А.* Человек и мир в творчестве И. А. Гончарова: учебное пособие. Тверь: ТвГУ, 2000.

сичек стало признаком отбрасывания старого и символом новой цивилизации.

На самом деле каждая возрастная стадия государства не существует изолированно. Возрастная категория старости Китая сосуществует с новой, молодой стадией. И если даже исключить влияние империалистического вторжения на Китай, сам Китай имеет характер старости. Мы надеемся, что, изучая эту тему, мы сможем лучше понять творческие замыслы Гончарова и углубиться в ядро этого произведения.

Li Cong

«Old age» of China in the ««Frigate» Pallada»» by

I. A. Goncharov

This article focuses on analysis of the age of China in the «Frigate “Pallada”» Goncharov; China has grown old in adolescence, but there are signs of a transition to the next stage, which allows us to talk about the ambiguity of its age.

Keyword: age of China, «Frigate “Pallada”», Shanghai, Hong Kong, old age.

Об авторе:

ЛИ ЦУН (Li Cong), аспирантка 2 курса ФГБОУ «Тверской государственный университет» (специальность «Русская литература»).

С. В. Денисенко

**«Старость» у И. А. Гончарова:
биологическая, социальная и моральная**

«Старики» для Гончарова — это старшее поколение, поколение родителей, вне зависимости от их биологического возраста. Их старость — скорее «социальная старость», которая может накладываться на старость (или даже «дряхлость») биологическую. Старость приравнивается к патриархальности, к соблюдению «старого уклада». В период «зрелого возраста» Гончаров ощущает себя «стариком», но эта «старость» не возрастная, а «моральная», «старость души». Когда к Гончарову пришла биологическая старость, она наложилась на старость моральную (усталость) и социальную (поколенческую).

Ключевые слова: Гончаров, биологическая старость, моральная старость, социальная старость, эпистолярный.

В возрасте автора и возрасте его персонажей я говорил год назад на конференции «Зрелость как сюжет»¹. Гончаровской теме был посвящен и доклад С.А. Васильевой². Сейчас я попытаюсь рассмотреть, что такое «старость» в творчестве писателя. Анализируя гончаровские высказывания в творческом и эпистолярном наследии, обнаруживаются три категории понятия «старость», вынесенные в заглавие статьи.

«Старики» для Гончарова, что традиционно для русской литературы и быта XIX века, — это старшее поколение, поколение родителей, вне зависимости от их биологического возраста. (Вспомним пушкинскую «старушку» Ларину, которой было лет 35 и проч.) Их старость — скорее «социальная старость», которая может накладываться на старость (или даже «дряхлость») биологическую (мы это видим на примере поколения бабушки в «Обрыве», няни в «Сне Обломова» и т. д.). В «Обыкновенной истории» мать Адуева называет себя «старухой»; «стариком» автор именует отца Лизы; в финале романа пятидесятилетний дядя не называ-

¹ См.: Денисенко С. В. Возраст автора и возраст его героев: на примере И. А. Гончарова и его творчества // Зрелость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь, 2019. С. 66–73.

² См.: Васильева С. А. Путь к зрелости героинь И. А. Гончарова // Зрелость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь, 2019. С. 56–65.

ется «стариком», но описывается как старик¹. В «Обломове» и «Обрыве» все старшее поколение автор называет «стариками».

«Старикам» принадлежит в романах Гончарова «старый век», «старый дом», «старые книги», «старые картины», «старые обычаи», «старые правила»... Хотя, на самом деле и старый век не такой уже старый, это тот же XIX век, равно как, обычно, и картины, и книги и т. п. Поколение «отцов» традиционно называется «стариками». Старость (чаще всего) приравнивается к патриархальности, к соблюдению и исповеданию «старого уклада». Гончаров иногда употребляет определение «старинный», вместо «старого»: старинный уклад, старинная дружба, старинные кресла, старинные слуги, старинная фамилия, старинный дом и проч. в «Обломове» и «Обрыве» (в «Обыкновенной истории» — только один случай: «старинный сослуживец» (Т. 1. С. 196)). К слову сказать, определение «древний» Гончаров употребляет во всех трех романах в понятии «античный»² (иногда это «древняя Русь» или «древняя религия»).

Напомню слова Штольца в «Обломове», 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”» (Т. 4. С. 163). Все эти четыре возрастные фазы человека (детство, молодость, зрелость, старость) отражены в творчестве Гончарова. Будем считать, что Штолец — идеальный персонаж; во всяком случае, читатель не сомнеется, что именно так спланировано он и проживет свою жизнь (равно и как идеальный Тушин, и Викентьев, и Адуев-младший и некоторые другие). Нас же интересуют те,

¹ «Это уже был не прежний бодрый, полный и стройный Петр Иваныч, 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 согрившись» (Т. 1. С. 453). Курсив мой. — С. Д. 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 Слово «античность» очень редко употребляется Гончаровым.

кто в силу своей психосоматики не смог последовать этому справедливому плану. И в первую очередь это сам Иван Александрович Гончаров.

М. Ф. Суперанский в «Материалах к биографии Гончарова» писал о том, что «мнительность, неуверенность в себе и своих силах, вместе с соматическими болезнями, породили у Гончарова сознание своей старости, совершенно не отвечавшее реальной действительности. <...> ...это не была старость в физическом смысле, не была это и старость в умственном отношении, но это была *старость моральная*, усталость, тягота жизнью, болезненность — “преждевременная старость”, по его выражению»¹.

Еще в 1849 г. Гончаров пишет А. А. Краевскому: «...боюсь, не потерял ли я в самом деле от старости всякую способность писать» (из письма от 25 сент. 1849 г.)². Писателю, напомним, 37 лет. Только спустя 25 лет (ему уже 62 года) он признается: «...как я ослабел и телом — подобно как ослабел давно душою» (из письма М. М. Стасюлевичу от 1 янв. 1874 г.)³. То есть в период «зрелого возраста» Гончаров ощущает себя «стариком», но эта «старость» не возрастная, а «моральная», «старость души».

«После многого шатания по Европе воротился я сюда таким же противным старичишкой, каким поехал»⁴; «Только ты не забудь мне напомнить, <...> а то, пожалуй, от старости забуду»⁵, — пишет автор «Обломова» в 49 лет. В этом есть, конечно, некоторая доля кокетства, свойственная Гончарову, но здесь чувствуется и грустное мироощущение писателя. Почти так же кокетничает и Райский (ему «было около тридцати пяти» (Г. 7. С. 5), он в «зрелом возрасте») в галантной сцене с Марфинькой:

«— Как жаль, что я стар, Марфинька: как бы я любил тебя! — тихо прибавил он, притянув ее немного к себе.

¹ Суперанский М. Ф. Материалы к биографии Гончарова // Литературное наследство. Т. 102: И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 617. Курсив мой. — С. Д.

² Мазон А. Материалы для биографии и характеристики И. А. Гончарова. СПб., 1912. С. 17.

³ М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке: В 4 т. М.; СПб., 1912. Т. 4. С. 127.

⁴ Из письма к А. А. Кирмаловой от 21 сент. 1861 г. (Вестник Европы. 1908. № 12. С. 425).

⁵ Из письма к А. Н. Гончарову от 15 дек. 1861 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13024. 16 июня).

— Что вы за стары: нет еще! — снисходительно заметила она, поддаваясь его ласке. — Вот только у вас в бороде есть немного белых волос, а то ведь вы иногда бываете прехорошенький... когда смеетесь или что-нибудь живо рассказываете. А вот когда нахмуритесь или смотрите как-то особенно... тогда вам точно восемьдесят лет...

— В самом деле, я тебе не кажусь страшен и стар?

— Вовсе нет.

— И тебе приятно... поцеловать меня?» (Т. 7. С. 255).

В письмах к племяннику, А. Н. Гончарову, писатель, почтя и резонёрствуя (почти как Адуев-дядя), ставит себя в позицию «старика» (ему 50 лет), подчеркивает свою «социальную старость»: «Вам, молодое поколение, надо далеко уйти от нас, стариков, вперед...»; «...мы, старое, отжившее поколение, вздыхаем и жалеем, что так праздно, пусто и дешево истратили жизнь. От этого и скука, и преждевременная старость, утомление гнетет душу...»¹ Но в 55 лет, в ходе завершения «Обрыва» (1867 г.), в творческом кризисе, пишет брату Николаю уже с некоторым отчаяньем: «с старостью всякая охота писать пропадает»².

Е. А. Краснощекова, анализируя роман «Обломов», отмечает, что центральный персонаж из фазы юности сразу перенесся в фазу старости: «От утра (юности) герой прямо пришел к вечеру (старости), миновав день — самый плодотворный этап. Жизнь, по-настоящему не начавшись, остановилась: “в жизни моей ведь никогда не загоралось никакого, ни спасительного, ни разрушительного огня?” Было ожидание, какое-то приготовление к жизни, но за этим не последовала она сама: “цвет жизни распустился и не дал плодов”. Погасание-старение преждевременно вторглось во все сферы жизни Обломова, поскольку ни одна по-настоящему не увлекла героя: он оставался посторонним, скучающим на службе, среди друзей, в развлечениях, наконец, в любовных отношениях: “гаснул и губил силы с Миной, платил ей больше половины своего дохода и вообще ражал, что люблю ее”»³.

¹ А. Н. Гончарову от 16 февр. 1862 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13024. 16 июня).

² Н. А. Гончарову от 29 дек. 1867 г. (Новое время. Иллюстр. прилож. 1912. № 13038. 30 июня).

³ Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 245. Исследовательница довольно резко говорит об Обломове: «Незрелость соединилась с преждевременным старением, создав

Когда к Гончарову пришла биологическая старость, она наложилась на старость моральную (усталость) и социальную (поколенческую). В статье «Намерения, задачи и идеи романа „Обрыв“» (1876) Гончаров (ему 64 года) признается: «Старые люди, как старые порядки, отживают свой срок, новые пути еще не установились... Искусству не над чем остановиться пока. Старые художники дописывают старую жизнь и прежних людей. Новых еще нет: сама новая жизнь не вложилась в определенную физиономию, и люди не имеют определенного лица и характера. <...> Старые люди еще не перевелись, а новые не созрели и не представляют никаких определенных физиономий, с которых художник мог бы писать портреты»¹.

Однако в самый последний период своей жизни уже немощный и полуслепой писатель² творчески активен. В 1881 г. он издает «Четыре очерка», ставшие классикой ли-

некое психологическое и физическое “уродство”. (Непривлекательность соединения детства со старостью была продемонстрирована еще во «Фрегате „Паллада“ в образах старческого детства японцев») (Там же. С. 244). Для полноты картины приведем и эти наблюдения: «Ведущими лейтмотивами в описании японцев становятся образы, связанные с “младенчеством” и “старостью” – оба периода сходны неосуществленностью человеческого потенциала. Детское любопытство и изнеженность сочетаются в японских переводчиках и баниосах со стариковской сонливостью и медлительностью. Даже на описание природы распространяются эти лейтмотивы: две горы-игрушки, покрытые ошестинившимся лесом, как будто две головы подростков с взъерошенными волосами. Высокие горы позади холмов глядят серьезно и угрюмо, как взрослые из-за детей. Но не случайно, тем не менее, именно мотив старости, дряхлости, дряхлости особенно настоятелен. На авансцене повествования – многочисленные старики: они тихо плетутся, шаркая подошвами, один из них со злым лицом унимает народ, две массивные фигуры седых стариков, как фарфоровые куклы, бросаются в глаза при входе в губернаторскую залу. Наконец, образ, столь монументальный, что сходен с символом: “подслеповатый громоздкий старик с толстым лицом смотрел осоловелыми глазами на все и по временам зевал”. Старческий лик режима сегуна – знак “последних дней” “эпохи Эдо” (конец правления клана Такугава наступил очень скоро)» (Там же. С. 188).

¹ Гончаров И. А. Литературно-критические статьи и письма / Ред., вступ. ст. и примеч. А. П. Рыбасова. А., 1938. С. 137–138.

² Суперанский пишет о последнем периоде жизни Гончарова: «Последние 8–10 лет его глубокой старости отмечены как обострением его соматических болезней, <...> так и его “коренных душевных особенностей”» (Суперанский М. Ф. Указ. соч. С. 618).

тературной публицистики; в 1884 и 1886 гг. — свои собрания сочинений. Он пишет очерки и воспоминания: «В Университете» (1887), «На родине» (1888), «По Восточной Сибири» (1891), «Май месяц в деревне» (1891). И завершает свою творческую жизнь гениальным рассказом «Уха» (1891). Как раз творческой, моральной старости, на которую всю жизнь жаловался Гончаров, не было. Физическое же состояние престарелого писателя оставалось весьма жалким¹.

Я закончу свои заметки обширной цитатой из письма Гончарова (ему 61 год) к С. А. Никитенко от 25 февраля 1873 г., которая может подвести итог нашим сегодняшним размышлениям:

«Вы написали, Софья Александровна, меланхолическую эпитафию нашей дружбе, а следовало бы сочинить эпитафию мне самому: такой я стал старый, скучный и никуда не годный. <...>

А что не хожу я почти никуда — так это просто и единственно от старости и лени, когда все в человеке охлаждается, слабеет и тупеет. Как уйти от этого закона! Пожелать чего-нибудь? Да чего же: рожна, что ли? сохрани Господи!

Желаешь быть покойным, да чтоб не болело ничего, или, если и этого нельзя в иные лета пожелать, то чтоб хоть не очень много и сильно хворать, да чтоб не было каких-нибудь огорчений! Ведь вот чего может желать старик: старческих, отрицательных благ. А о каких-нибудь радостях, удовольствиях и т. д. — и думать нельзя!

Скажешь это, т. е. истинные причины, так — сейчас начнут причитать: “Помилуйте, что еще Ваши за лета: Выде совсем не стары” — и пойдут, и пойдут, и начнут желать за меня того, другого! И отчего я не хожу никуда, отчего не пишу ничего?

¹ Вот как он пишет о себе: «Старичок (т. е. я) очевидно, слабеет, понемногу весь выходит, словом, тает! Я смотрю в зеркале в ванне на себя и ужасаюсь: я ли этот худенький, желто-зелененький, точно из дома умалишенных выпущенный на руки родных, старичок, с красным, слепым глазом, с скорбной миной, отвыкший мыслить, чувствовать и способный только просить пить, есть и много-много, что попросится на двор а! а! а!... Ужас!» (из письма к А. Ф. Кони от 14 июля 1883 г.); «Я ничего не делаю: как-то вообще потерял вкус к жизни. Мои старческие немощи частенько напоминают *memento mori*. То кашель, то желудочные спазмы, иногда удушье и т.п. Моя болезнь неизлечима: она называется — 76 лет» (из письма к А. Ф. Кони от 11 июля 1888 г.).

И мне делается неловко и совестно, что меня считают бодрым, свежим и на что-нибудь годным, тогда как я только про себя могу чувствовать — до какой степени я развалился — и как [нрзб.] у меня нет более ни желаний, ни целей — ничего, кроме вышепоказанных отрицательных благ, то есть здоровья по возможности, покоя — и кажется только.

Будто одни лета делают старым: а сама натура, а склад жизни, а обстоятельства!

Я старался показать в “Обломове” как и от чего у нас люди превращаются прежде времени в кисель — климат, среда, протяжение — захолустья, дремотная жизнь — и еще частные, индивидуальные у каждого обстоятельства! Что же делать?»¹

S.V. Denisenko

«Old age» by I. A. Goncharov: biological, social and moral

«Old men» for Goncharov are the older generation, the generation of parents, regardless of their biological age. Their old age is rather «social old age», which can be superimposed on biological old age (or even «decrepitude»). Old age is equated with patriarchy, with the observance of the «old way». In the period of «mature age» Goncharov feels like an «old man», but this «old age» is not age, but «moral», «old age of the soul». When biological old age came to Goncharov, it superimposed on moral old age (fatigue) and social (generational) age.

Keywords: Goncharov, biological old age, moral old age, social old age, epistolary.

Об авторе:

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург).

¹ ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 8. № 11. Л. 124. Последний абзац процитировала Е. А. Краснощекова в своей монографии, по досадной ошибке отнеся этот текст к «Необыкновенной истории» («В этих признаниях из “Необыкновенной истории”...» (Краснощекова Е. А. Указ. соч. С. 252)). К сожалению, позднейшие исследователи, цитируя эти гончаровские слова по монографии Краснощековой, не проверяли источник цитирования и относили их опять же к «Необыкновенной истории».

Т. В. Левицкая

Неугомонная старуха:

Н. А. Лухманова на русско-японской войне

Н. А. Лухманова — писательница, публицистка, общественная деятельница. Успешная дебютная повесть «Двадцать лет назад: Воспоминания из институтской жизни» (1893) сыграла с писательницей злую шутку — впоследствии многие ее работы называли «неумелым рукоделием» престарелой «институтки». Особенно критиковали деятельность Лухмановой в качестве военного корреспондента на русско-японской войне.

Ключевые слова: военная журналистика, критика, Н. А. Лухманова, рубеж XIX–XX вв., русско-японская война, феминизм

У Надежды Александровны Лухмановой (1841–1907) не было литературной молодости, а вот литературное «детство» случилось. Автобиографическая повесть об институтской жизни не только принесла успех, но и повлияла на общественное восприятие: героиня, девочка-институтка, стараниями критиков постепенно превратилась в саму писательницу — «институтку-старуху». Лухманова пришла в профессию довольно поздно — в последнее десятилетие XIX в. — и поначалу ей приходилось служить безымянным работником пера: прикрывшись веером псевдонимов, она «переводила» несуществующие произведения. После пары лет безликого творчества Лухмановой удалось сделать большой шаг вперед: опубликованная в «Русском богатстве» повесть «Двадцать лет назад: Воспоминания из институтской жизни» (1893) понравилась критикам и полюбилась читателям. Однако уже у следующей крупной работы — серии очерков о Сибири «В глухих местах» — литературная судьба оказалась не столь счастливой. Начало было триумфальным: очерки¹ открывали номера «Русского богатства» (1895), но внезапно публикация оборвалась. Причиной стало непримиримое соперничество изданий: Н. К. Михайловский не простил начинающей писательнице сотрудничества с А. С. Сувориным. Лухманова воспомина-

¹ Главы I–V (Русское богатство. 1895. Январь. № 1. С. 5–29); главы VI–X (Русское богатство. 1895. Февраль. № 2. С. 5–43); главы XI–XII (Русское богатство. 1895. Март. № 3. С. 5–31); главы XIII–XIV (Русское богатство. 1895. Май. № 5. С. 5–29).

ла: «Михайловский доказал мне, что произвол редактора руководит в литературе выше всяких других сообщений. Произведение, которое он называл высокоталантливым, он сразу выкинул за борт только от того, что самолюбие его было уязвлено появлением имени моего в «Новом времени»¹. В результате, сибирской теме не удалось затмить тему институтскую, тем более для женского творчества про-никновенные воспоминания о юности смотрелись куда органичней. Стоило писательнице рискнуть и перейти границы «допустимых» для женщины тем (семья, дети, взаимоотношения с противоположным полом), ее грубо одергивали и ставили на место. А Лухмановой на месте не сиделось.

Она проявила себя не только в художественной литературе, но и в публицистике. Ее работы в большинстве своем касались «женского вопроса»². Лухманова издала сборники статей «Черты общественной жизни» (1898), «Вопросы и запросы жизни» (1904); читала публичные лекции («О положении незамужней дочери в семье» (1896), «Причина вечной распри между мужчиной и женщиной» (1901), «Проституция и общественное отношение к ней» (1903), «Недочеты жизни современной женщины» (1904) и др.); работала штатным журналистом в газетах «Биржевые ведомости», «Новости», «Новое время», «Одесский листок», «Петербургская газета», «Санкт-Петербургские ведомости», «Южный край» и др. И каждый раз, когда голос писательницы начинал звучать слишком громко, оппоненты припоминали ей успешный «институтский» дебют. Тон упреков был един: если Лухманова что-то и смыслит, то только в институтских реалиях, а в вопросах социальных ее рассуждения абсолютно беспомощны. Тень «институтки» неотступно следовала за писательницей: от ее лекций устало морщились — это всего лишь ханжеские рассуждения «морализаторши»; статьи и рассказы не более чем «неумелое рукоделие»; выступления в полемиках просто «женская истерика». Например, В. В. Розанов в статье «Простая рыбака», защищая журнал «Новый путь»³, не только назвал оп-

¹ РО ИРАИ. Ф. 15. Д. 68. Л. 109 об.

² Подробнее см.: *Левецкая Т. В.* «Женский вопрос» в освещении Н. А. Лухмановой // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2019. № 3. С. 134–144.

³ Подробнее см.: *Левецкая Т. В., Михайлова М. В.* Неожиданный поворот: роль Н. А. Лухмановой в закрытии журнала «Новый

понентку кликушей, но и напомнил читателям об ее «институтском прошлом». По его мнению, Лухманова пыталась привить обществу «институтскую мораль»: вообразив себя «директрисой печатного пансиона»¹, она начала диктовать правила поведения писателям словно «пансионеркам на полном ее иждивении и под ее присмотром»².

На литературную репутацию писательницы в значительной мере повлияло и то, что ее высказываниям было довольно сложно дать однозначную оценку. На первый взгляд, Лухманова была консерватором: придерживалась охранительной позиции по вопросам семьи и брака, критиковала декадентское искусство, выступала против публичного обсуждения религиозных вопросов. Однако факты ее биографии (скандальный развод, несколько гражданских браков), активная общественная деятельность, интерес к «женскому вопросу» говорили о ней как о феминистке. Но и в феминизме она пыталась придерживаться среднего пути, призывая женщин не к радикальным, а постепенным глубинным изменениям. Почтенный возраст только усугублял положение: призывы к умеренности походили на старческую осторожность, а чрезмерная активность выглядела суетностью «выжившей из ума» дамы. Феминистка-консерватор — к такому явлению общество было не готово.

В апреле 1904 г. Лухманова в очередной раз удивила читателей: с эшелонами Красного Креста писательница отправилась на театр военных действий. Однако она поехала туда не только в качестве сестры милосердия, но и как корреспондент («Петербургская газета», «Южный край»). Вероятно, изначальной задумкой Лухмановой была книга о деятельности Красного Креста: в ранних статьях она рассказывала о судьбах участниц движения, всячески демонстрировала сплоченность женского сообщества, писала о трудностях, с которыми сталкивались женщины на войне. Например, в статье «Сестра милосердия»³ писательница затронула проблему травли участниц движения, которым

путь» // Вестник РГГУ. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 2. С. 84–100.

¹ Розанов В. В. Простая рыбачка // Новое время. 1903. № 9729. С. 3.

² Там же.

³ Лухманова Н. А. Сестра милосердия // Южный край. 1904. № 8140, 3 июля.

не прощали ни малейшего отступления от монашеского образа — даже проводы мужа в действующую армию становились поводом для циничных насмешек. Лухманова напомнила читателям, что в войне участвует большое количество волонтеров, а белая косынка и красный крест вовсе не являются обетом отречения от родственников и общественных связей.

Постепенно статьи Лухмановой становились все строже и уже не ограничивались деятельностью Красного Креста: описания дорожных неурядиц сменились жесткой критикой организации армейского быта. Она размышляла о судьбе русской армии, рассказывала истории искалеченных солдат, делала этнографические зарисовки (описывала быт жителей Маньчжурии, рассказывала о взаимодействии мирного населения с русскими солдатами, особое место в заметках было отведено казни хунхузов, на которой писательнице довелось присутствовать). В ее статьях сквозь призывы «не падать духом» все отчетливее проступал ужас от бессмысленности кровавой бойни. По окончании военной кампании Лухманова посетила Японию¹: она хотела понять менталитет этого народа, найти истоки японского патриотизма. Отношение писательницы к врагу неоднозначно: неприятие, страх, иногда даже брезгливость, смешивались с искренним уважением за соблюдение традиций, любовь к родине и неутомимую деятельность. «Россия вечно стонет, что нет людей; в Японии они всегда были и есть теперь»², — писала она после завершения войны. Лухмановой удалось предсказать судьбу страны в сказке «Золотая лисичка»: Японию ждет увеличение внутреннего капитала, развитие образования и небывалый научно-технический прорыв.

Во время своего пребывания на войне Лухманова писала не только путевые заметки и статьи для газет, но и короткие пьесы для солдат («Денщик Кузьменко»), рассказы («Шаман», «Черная полоса», «Ёлка во дворце Чизакуин» и др.), стилизации под китайские и японские сказки («Единственный понятный женщине язык», «Душа человека»,

¹ Подробнее см.: *Левуцкая Т. В.* Русско-японская война глазами русской писательницы (дневник и публицистика Н. А. Лухмановой) // Вестник РГУ им. С. А. Есенина. 2018. № 2 (59). С. 167–173.

² *Лухманова Н. А.* Письмо из Японии // Санкт-Петербургские ведомости. 1906. № 208, 23 сент.

«Тайфун», «Золотая лисичка»). Однако многих читателей интересовали не столько работы, сколько личность их автора: женщина в качестве военного корреспондента была явлением новым, неожиданным и неоднозначным. Некоторые издания восприняли поступок писательницы как кощунственную насмешку над войной. Неотступно следовавший за Лухмановой образ «институтки» стал ключевым для издевательских статей в ее адрес. Например, по мнению журналиста «Крымского курьера», бумагомарание «бытописательницы институтской жизни»¹ представляло собой «расслабленное, слюнявое сюсюканье» вперемешку с «истерическими выкрикиваниями»². Особое внимание обращали на лексику Лухмановой. Стоило ей написать, что военные были «в восторге» от назначения командующим генерала Каульбарса, незамедлительно последовал издевательский комментарий: «Что касается г-жи Лухмановой, то ее назначение бар. Каульбарса “страшно радовало”. Это “ужасно” интересно, читать описание войны в институтских выражениях»³. Стоит отметить, что писательница действительно употребляла подобную лексику, но делала это довольно редко и в основном при описании дружеских взаимоотношений сотрудниц Красного Креста. После окончания войны в статье «Слова и дело»⁴ она ответила на критику, обыграв воспроизведение «институтских» обычаев представителями власти. Лухманова сравнила пустые клятвы о последующих встречах и «вечной дружбе» барышень-выпускниц с не менее пустыми обещаниями правительства помогать солдатам после окончания войны.

Воспоминания военного врача В. П. Кравкова вторили газетным отзывам: Лухманиху (так он называл писательницу) он изобразил суетливой и взбалмошной старухой. Кравков уверен — женщинам в армии не место, от них лишь неудобства да интриги. С нескрываемым сарказмом он описал «героизм» сестер милосердия во время ночной грозы: «Палатки были снесены. Сестры милосердия, раздетые, ползком, все в грязи, добрались до шатра; старуха Лухманова во все горло кричала “Не забудьте, что я живой человек”, настойчиво взывая о помощи. Суматоха была

¹ Крымский курьер. 1904. № 106, 12 мая.

² Там же.

³ Русь. 1905. № 46, 23 фев.

⁴ Лухманова Н. А. Слова и дело // Петербургская газета. 1906. № 302, 4 нояб. С. 2.

страшная»¹. Подчеркнув несерьезность происшествия, Кравков отметил, что у него от «катастрофы» лишь промокли высунутые из палатки ноги, и он был вынужден, скрючившись, проспать до утра. В глазах врача «Лухманиха» не более чем тщеславная интриганка: ее бурная деятельность раздражала, награда за работу в госпитале при сдаче Ляояна (она получила медаль за храбрость на георгиевской ленте) вызвала сомнения. По мнению Кравкова, это награждение всего лишь закономерный результат хороших личных отношений «героини» с генералом Н. П. Линевичем. Тем не менее он не посчитал нужным опровергнуть доклад Лухмановой о работе в госпитале, а лишь слегка скорректировал его, добавив несколько фамилий в списки лиц, предложенных ею к награде: «Пусть Лухманиха срывает себе желаемую награду лишь за умение свое козырять; но зато с ней вместе не обойдены будут наградами и вполне заслужившие их лица. Чем я не дипломат?!»² Их пути разошлись в мае 1905 г., когда к радости врача Лухманова покинула 26-й полевой госпиталь и уехала в 1-ю армию.

Почтенный возраст не стал преградой для циничных комментариев по поводу морального облика журналистки. Эти обвинения звучали в унисон с оценками деятельности сестер милосердия в целом: скептические отзывы касались профессиональной подготовки, корысти (в отличие от военных кампаний конца XIX в. труд сестры милосердия в период русско-японской войны оплачивался), легкомыслия и распущенности. Газета «Русь» сыграла на стереотипе, связанным с нахождением женщины среди солдат, и вылепила из Лухмановой комический персонаж сладострастной старухи, в поисках приключений отправившейся на войну. Уже в мае 1904 г. редакция просила извинения у читателей за «надоевшую госпожу Лухманову»³, настолько часто становилась она героиней издевательских разборов. Шутки создавались по единой немудреной схеме. Сначала цитировался текст писательницы, в котором редакция выделяла особо острые эпизоды:

«Как только мы подошли к станции “Зима”, сестры сейчас же оповестили радостным криком (?!), что рядом с нами на запасных рельсах стоит эшелон сибирских казаков.

¹ Кравков В. П. Война в Маньчжурии. Записки дивизионного врача. М.: Вече, 2016. С. 108.

² Там же. С. 271.

³ Русь. 1904. № 144, 10 мая.

Действительно, из наших открытых окон было рукой подать до добродушных морд лошадей, выглядывавших из денников, а, пожалуй, и до усов (!!) не менее добродушных казаков, сопровождавших их»¹.

Затем следовали «реконструкция» ситуации и комментарий редакции:

«Г-жа Лухманова спела (под аккомпанемент гитары) романс “Ах, усы, его усы!”, а хор сопровождал пение грациозными телодвижениями, в соответствии с текстом. Прекрасное перо у г-жи Лухмановой»².

Особого внимания редакции заслужила статья, в которой писательница рассказывала о превосходстве японского обмундирования над русским. Работа утратила свой изначальный посыл и была подана комментаторами как нечто неприличное:

«Под суконными брюками (Слушайте! Слушайте!) ещё теплое трико, затем рубашка, еще чистая фуфайка, суконный мундир и свех всего овчинный белый полушубок, легкий, хорошей выделки, но короткий и без рукавов»³.

Упоминание трико настолько впечатлило редакцию, что восклицание невозможно было сдерживать. «Слушайте! Слушайте!» — пожилая корреспондентка копается в мужском белье: до чего только может дойти женская распушенность!

Не осталась в стороне и газета «Русское слово»: журналисты охарактеризовали Лухманову «дамой неприятной во всех отношениях»⁴ и «дамой веселой во всех отношениях»⁵. При посещении отряда Мищенко писательница была неприлично жизнерадостна — организовала благотворительную игру в почту и произнесла тост за здоровье жен и матерей. По мнению редакции, только полная безнравственность могла вызвать такое поведение во время боевых действий.

Намеки на фривольное поведение «Лухманихи» есть и в воспоминаниях Кравкова. Раздражение и издевка сквозят в записях о «протезировании» Лухмановой молодых врачей: «Перед обедом пришла ко мне Лухманова с младшим ординатором госпиталя П-ым, усердно прося меня не откомандировывать его временно в полк на смену нервно-

¹ Там же.

² Там же.

³ Русь. 1904. № 375, 25 дек.

⁴ Русское слово. 1904. № 200, 20 июля.

⁵ Русское слово. 1904. № 205, 25 июля.

измочалившимся полковым его коллегам. Совместное выступление этой старухи в роли какой-то опекунши-мамаши и этого юного, красивого и физически дородного врача в роли как будто маменькина смиренного сынка мне показалось отвратительно глупым¹.

Апогеем издевательств над корреспонденткой стала частушка («Свет», 1904), высмеивающая лицемерие и непрофессионализм «военных писак». Финальным аккордом стала критика Лухмановой:

А когда нет побед,
не скучал чтобы свет,
баба в 70 от роду лет,
записавшись в писаки
и попав к месту драки,
без стыда и боязни,
повествует о страшной нам казни...
Описала она, да взасос, —
Как хунгузам творился допрос,
И как в двух-трех шагах перед ней,
Под секирую злых палачей,
целых шесть совершилось смертей!..
И дивились мы... но не смертям,
А бесстыжим тем бабьим строкам².

Особое внимание автор уделил статье Лухмановой, посвященной казни хунхузов. Стоит отметить, что описания казней встречались в военной публицистике того времени неоднократно (например, «Загадочная нация» («Русский листок». 1904. № 109), «Казнь хунхузов» («Русский листок». 1904. № 128) и др.), но не вызывали бурного негодования или насмешек в печати. В данном случае мишенью критики стала, конечно, не статья, а сама корреспондентка. Ее не щадят: бабе «в 70 от роду лет» не место в рядах действующей армии.

Еще в самом начале своего путешествия Лухманова поделилась с читателями заветной мечтой — написать книгу о русско-японской войне: «Как хорошо работают мои мысли, как ясно запечатлеваются в памяти картины, лица, разговоры, какую пеструю, живую, большую и правдивую книгу я напишу, если Господь Бог дозволит мне снова

¹ Кравков В. П. Война в Маньчжурии... С. 122.

² Свет. 1904. № 177, 1 июля.

вернуться к моей рабочей жизни»¹. Она возвратилась в Санкт-Петербург в марте 1906 г. с большим количеством материалов и творческих планов. К сожалению, ее главному замыслу так и не удалось сбыться — год спустя Лухманова умерла и была почти сразу же вычеркнута из литературной памяти. Виной тому были и образ строгого консерватора, заслонивший неординарную творческую личность писательницы, и пренебрежительное отношение общества к женскому творчеству. Да и маска, накрепко приросшая к лицу писательницы, смотрелась старомодно и нелепо в динамичном XX в. «Институтка» безвозвратно уходила в прошлое, а вместе с ней невольно исчезала и Лухманова.

T. V. Levitskaia

**A restless crone: N. Lukhmanova
in the Russo-Japanese war**

Nadezhda Lukhmanova (1841—1907) was a writer, publicist, and social activist. Her successful debut novel «Twenty years ago. Memories from the Institute life» (1893) played a cruel joke with the writer — later a lot of her works were branded as «inept needlework» of an elderly «institute girl». Lukhmanova's war correspondence from the Russo-Japanese war was particularly criticized.

Keywords: military journalism, criticism, N. Lukhmanova, the turn of the XIX—XX centuries, Russo-Japanese war, feminism.

Об авторе:

ЛЕВИЦКАЯ Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, кафедра истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса, филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, исследователь.

¹ Петербургская газета. 1904. № 139, 22 мая.

А. П. Люсьи

«Привет от старухи в скалах», или Осень пиэтистов
(Как Анна Голицына и Варвара-Юлия Крюденер создавали
«культуру старости» кнутом, Евангелием и
винодельческой революцией,
предвосхищая идеи Зигмунда Баумана)

Философ З. Бауман полагал, что постаревшее человечество идет по пути разделения на туристов и бродяг. Эти идеи предвосхитили знаменитые светские дамы Варвара-Юлия Крюденер, внушившая, как гласит одна из гипотез, Александру I идею «Священного союза», и Анна Голицына, инициировавшая «рассадник трудолюбивых пиэтистов» в Крыму. Голицына, запечатлевшаяся в сознании в виде всадницы с нагайкой, проповедовавшая Евангелие среди крымских татар, стала подлинным гением места такого мистического Крыма. «Привет от старухи в скалах» мощественному сеньору Алупки! — писала она М. Воронцову, сдабривая тем самым предпринимательскую жесткость иронией и самоиронией.

Ключевые слова: старуха, мистика, виноделие, усадьба, отставка, проект, самоусовершенствование, колония, культура старости.

Жизнь как паломничество — является ли такое представление видом этической мудрости, показывающей или инициирующей выбранное и справедливое? Или же это то, что каждый делает по необходимости, чтобы не потеряться в пустыне, соединяя свой путь с некой целью? Конечно, это нечто большее, чем просто идти, это означает идти к чему-то. Можно при этом оглядываться назад на следы, различая в них путь.

Итак, как пишет З. Бауман, «мир, похожий на пустыню, требует, чтобы жизнь проживалась как паломничество. Но, поскольку жизнь — паломничество, а мир изначально похож на пустыню, бескачественную и невыразительную, постольку его значение должно быть привнесено в него ски-талыцами, которые преобразовали бы его в движение к финишной черте, у которой и находится значение. Это «введение значения» называется «строительством идентич-

ности»¹. И он различает в этом движении два потока — туристов и бродяг².

Эти идеи предвосхитила два века назад главная героиня наших заметок, сумевшая привлечь «честных бродяг», как она писала графу Михаилу Воронцову, для повышения курортно-туристического качества недавно присоединенного к России Крыма³.

В начале XIX века при дворе Александра I вокруг княгини Анны Сергеевны Голицыной (писательницы в духе пиэтизма, младшей дочери генерал-поручика Сергея Всевожского) сложился кружок мистически настроенных аристократов, мечтавших о духовном переустройстве общества. Роль главного идеолога в этом сообществе сыграла загадочная фаворитка императора баронесса Варвара-Юлия Крюденер.

Спорный вопрос: насколько именно ею, с которой время император проводил преимущественно в молитвах, была «внушена» идея Священного Союза — Австрии, Пруссии и России. Во всяком случае, как пишет В. К. Надлер, эта тема была предметом их и обсуждений, и молитв. «Спустя несколько дней после возвращения своего из Вертю в Париж, Александр сказал m-me Кридинер: “Я намереваюсь оставить Францию чрез несколько дней, но перед моим отъездом я желаю воздать в публичном акте то благоговейное почитание Богу Отцу, Сыну и Духу Святому, коим преисполнено мое сердце. Я хочу свидетельствовать о том покровительстве, которое оказано было нам Всемогущим и пригласить все народы соединиться в повиновении Евангелию. Я принес с собою проект этого акта, прошу вас прочесть его внимательно и указать мне на те выражения, которые покажутся вам не подходящими. Я желаю, чтобы император Австрийский и король Прусский соединились со мною в этом акте поклонения, дабы на нас смотрели как на трех вохвов, пришедших с востока провозгласить

¹ *Bauman Z. From Pilgrim to Tourist, or a Short History of Identity // Questions of Cultural Identity. London, 2000. P. 21.*

² *Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / Пер. с англ. М.: Весь мир, 2004. С. 43.*

³ *Фадеева Т. М. «Я люблю Побережье, и мой долг – сделать его цветущим!..»: Южный берег русской аристократии. Из истории освоения крымского Южного берега 1820–1830-х гг. в неопубликованных письмах А. С. Голицыной Александру I, М.С. Воронцову и другим лицам. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 70.*

высшее господство Бога-Спасителя”. “Прошу вас также помолиться вместе со мною, дабы Господь склонил сердце моих союзников к подписанию договора”¹.

Последующая мистическая эволюция Александра к священному «концу истории» и собственной почетной отставке из нее за выслугу лет, а также более активное вмешательство молитвенных подруг в политику, в частности стремление подтолкнуть его к войне с Османской империей ради освобождения Греции, вынудили царя отлучить этих дам от двора. Тогда они решили отправиться в совместную добровольную деятельную ссылку в Крым.

Крым, присоединенный еще в 1783 г., несмотря на заманчивые описания его красот путешественниками, и спустя 40 лет оставался практически незаселенным и малоизвестным. Эта проблема беспокоила нового генерал-губернатора края, Михаила Воронцова. Он обратил внимание на сборы баронессы Крюденер и княгини А.С. Голицыной, собиравшейся потратить свои немалые сбережения на обустройство целой колонии, состоявшей из «специалистов» своих дел (виноградарства, виноделия, маслоделия и т. п.), нужных Крыму.

Так М. С. Воронцов приобрел в лице А. С. Голицыной важного соратника. Преодолев множество трудностей путешествия, княгиня, во главе колонии поселенцев из примерно ста человек, поселяется в Кореизе, по соседству с Алушкой, крымской резиденцией М. С. Воронцова. Так складывается картина своеобразного «разделения труда»: граф имеет постоянную резиденцию в Одессе, много времени проводит в поездках по вверенному ему краю, а также за границей, бывая в Крыму и в Алушке наездами. Княгиня живет в Кореизе постоянно, посвящая все свое время и силы руководству работами, подбору земель для желающих поселиться на побережье, наблюдая за строительством усадеб и устройством парков и виноградников.

От Калинкина моста в Петербурге отправился своеобразный Ноев ковчег новой Библии. Колоссальная барка по Неве, каналам, Волге и Дону доставила колонию на южный берег, где возникла «большая семья» единомышленников с центром в Кореизе. К этому «рассаднику трудолюбивых пшенистов» подключились деятельные француженки: Жак-

¹ *Надлер В. К.* Религиозно-нравственное развитие императора Александра I и идея Священного союза. Т. 5. Рига: Изд. книготорговца Н. Киммеля, 1892. С. 624.

мер-Мария Жюстина, Омер де Гель, графиня де Гоше, под именем которой скрывалась знаменитая авантюристка с лилией на плече Жанна де Лямот, ставшая прообразом Миледи в романах Дюма-старшего, а в Крыму тоже вставшей на путь самоусовершенствования. Впрочем, все они не чуждались и практических дел, главным из которых было распространение виноградарства в Крыму. В итоге петербургская придворная мистика оказалась источником крымской винодельческой революции. Вкупе с творческим учетом французского опыта и местной специфики винным брендом местности с тех пор стали не сухие, а десертные вина.

Царь, надо сказать, не выдержал вынужденной разлуки с бывшими собеседницами. Одной из возможных причин его странной предсмертной вылазки в Крым из Таганрога, столь отличной от помпезного путешествия бабки Екатерины II (которая, кстати сказать, хотела проделать это в свое время непременно с внуками, чему помешала болезнь младшего из них, Константина), стало желание вновь встретиться с баронессой Крюденер. Однако та, увы, успела до его приезда уйти в мир иной в Старом Крыму.

Расстройство усугубила сильная простуда по пути из Балаклавы в Георгиевский монастырь. Сил хватило на идиллическое деяние — покупку Ореанды у графа Кушелева-Безбородко, ставшую началом «прописки» Романовых в Крыму. Накануне им было сказано: «Я скоро поселюсь в Крым... я буду жить частным человеком. Я отслужил 25 лет, и солдату в этот срок дают отставку».

Прибыв в Таганрог совершенно больным, Александр I, по официальной версии, скончался на руках доживавшейся его там супруги. Последними словами его стало имя баронессы (по другой версии — проклятия в адрес членов тайных обществ на юге, информация о которых уже поступала к императору). Впрочем, для полноты *сюжета старости*, который в данном случае смыкается с *сюжетом отставки*, последним ритуальным действием стали все же предсмертные религиозные таинства, после совершения которых он показался ободренным. «Никогда я не испытывал большего удовлетворения и очень благодарен вам», — сказал он императрице, а обратившись к врачам, заявил:

«теперь, господа, ваше дело; употребите ваши средства, какие находите, для меня нужными»¹.

Анна Голицына, запечатлевшаяся в сознании современников в виде всадницы в мужском одеянии с неизменной нагайкой, умевшая перевести спор с соседями в свою пользу и проповедовавшая Евангелие среди крымских татар, а не европейских монархов, стала подлинным гением места Крыма мистического. Помимо возделывания своего имения, она присматривала за обустройством владений М. С. Воронцова, чему посвящена обширная переписка: «Имею честь сообщить вам, что 42 бравых матроса отправлены на ваш виноградник и работа там идет отлично. 22 честных *бродяги* (это слово дано по-русски в написанном по-французски письме в переводе Т. Фадеевой, хотя тут косвенный привет через время и пространство и З. Бауману) заняты в Алупке копанием ямок для посадки маслин»².

Далее княгиня, узнав, сколько саженцев имеется в питомнике (4000), запрашивает себе половину вместо 1000. «Дорогой граф, будьте справедливы, щедры и великодушны. Довольствуйтесь двумя тысячами саженцев, самыми лучшими из имеющихся, и уступите мне остальное». Княгиня добилась своего, и в следующем письме благодарит графа: «Спасибо за оливы, я приготовила распаханый участок, чтобы достойно встретить такой благородный подарок, посадила драгоценные деревья. Слава вам, Благотель Побережья!». Отношения с Воронцовым остаются самыми дружескими и добрососедскими. Предпринимательская жесткость щедро сдобрена доброй иронией и самоиронией. Обращение в письме «Привет от старухи в скалах могущественному сеньору Алупки!», подтверждает, по мнению Т. Фадеевой, что она сама придумала это прозвище.

«Привет от старухи в скалах могущественному сеньору Алупки!.. Кому и служить как не вам, Ваше Превосходительство, вам, кто служит России, выполняя свой долг так, как это делают в Англии! Я люблю Побережье, и мой долг — сделать его цветущим!»³ Свое имение она завещала дочери Крюденер Жюльетте Беркгейм.

¹ Кудряшов К. В. Александр I и тайна Федра Козьмича. М.: Ломоносов, 2014. С. 12.

²Фадеева Т. М. «Я люблю Побережье, и мой долг - сделать его цветущим!..» С. 70.

³ Там же. С. 71.

Старость как культура жизни возникает при условии, что общество признает своеобразие жизни пожилых людей и создает специальные условия для такой жизни. Другое условие — усилия и деятельность самих пожилых людей и стариков: выстраивание своей персональной концепции старости и ее реализация. Все эти перипетии способствует созданию своего рода *семиотики старости*, которая в нашем случае соотносится с *семиотикой отставки*.

XX век, вернемся к позднейшим размышлениям З. Баумана, войдет в историю под названием «Великой войны за независимость от пространства», к чему оказались сведены все иные войны столетия. Бауман солидаризуется с мнением основоположника «дромософии» (*скоростесофии*) Поля Вирилио, что если заявление Фрэнсиса Фукуямы о «конце истории» и оказалось преждевременным, зато с большей уверенностью можно говорить в «век скоростей» о «конце географии». Но не для всех. Для одних нынешняя «основная скорость» — несколько мгновений, необходимых для передачи письма по электронной почте и выхода во всемирную сеть Интернета — способ немедленного попадания в «информационный рай». Для других все, на что способны компьютера — это играть роль более эффективных «летописцев упадка».

З. Бауман представляет структурный набросок истории «великой» войны между временем и пространством, особо выделяя в ней социально-политическую составляющую, то есть элементы методологической гражданской войны. «...Понятие “расстояния”, — поясняет Бауман, — это не безличная физическая “данность”, а социальный продукт; его протяженность зависит от скорости, с которой мы его преодолеваем (а в монетарной экономике — еще и от того, во сколько обходится такая скорость). Все другие социально обусловленные факторы определения, разделения и поддержания коллективных идентичностей — вроде государственных границ или культурных барьеров — в ретроспективе представляются лишь второстепенными следствиями этой скорости»¹.

Какую роль играли категории пространства и времени, а также средства их обуздания, в формировании, стабильности/гибкости и падении социокультурных совокупностей? До сравнительно недавнего времени люди измеряли мир своими телами — ладонями, горстями или локтями;

¹ Бауман З. Глобализация. С. 24.

созданными ими предметами — ведрами или мешками, масштабами соей деятельности («моргами», то есть участками, которые один человек способен вспахать с рассвета до заката). Так называемые «тесто спаянные сообщества» прошлого возникали и существовали благодаря разрыву между почти мгновенной связью внутри небольшого сообщества, размеры которого определялись свойствами «средств передачи» (то есть ограничивались природными возможностями человеческого зрения, слуха и способности к запоминанию/забыванию) и громадным временем и расходами, нужными для обмена информацией между сообществами. Хрупкость и ненадежность нынешних сообществ обусловлена сокращением и полным исчезновением этого разрыва. Теперь связь внутри сообщества не имеет никаких преимуществ над обменом информации между сообществами. И то и другое осуществляется мгновенно. «Отделение движения информации от перемещения ее носителей и объектов привело, в свою очередь, к дифференциации скорости их передвижения; передача информации набрала скорость темпами, недостижимыми для перемещения физических тел или изменения ситуаций, о которых эта информация сообщала»¹. Освобожденное от физических ограничений человеческого тела пространство было обработано, сконцентрировано, организовано, нормировано. Пространство нового времени строилось как жесткое, прочное, вечное и непререкаемое. Общество должно было превратиться в иерархическую пирамиду постоянно увеличивающихся и все более всеобъемлющих «местностей», над которыми на самой вершине стоит общегосударственная власть, следящая за всеми, но сама никем не контролируемая. Одна из главных государственных задач этой эпохи — стремление добиться «читаемости», прозрачности пространства и в то же время полного иммунитета от семантической обработки со стороны пользователей или жертв. Интерпретационные инициативы «снизу», способные наполнить фрагменты пространства смыслами, неизвестными и непонятными сильным мира сего, придающие этим фрагментам неуязвимость от контроля сверху, не приветствуются. Война с пространством приобретает характер картографической войны. Если раньше карта отражала и фиксировала рельеф местности, то теперь пришла очередь местности стать отражением карты, поднять

¹ Там же. С. 27.

ся до уровня той упорядоченной прозрачности, которого стремились достичь на картах. Так возникли «литературные города», не только в буквальном смысле, как продукт воображения литераторов, но и в глубинном смысле. О них можно было рассказать на бумаге во всех мельчайших деталях, так как в них нет ничего неясного, что бы описанию не поддавалось. Особый характер приобретает в таком дисциплинированном пространстве и власть архитектуры, торжество которой (в замыслах Ле Карбюзье и Нимейри) означало бы *смерть улицы* как неорганизованного и случайного побочного продукта нескоординированной и асинхронной истории застройки, места, где царит стихийность и двусмысленность.

С появлением глобальной информационной паутины над этим территориальным/урбанистическим/архитектурным пространством возникло третье, кибернетическое пространство, лишенное собственно пространственных измерений, но вписанных в единственную темпоральность моментального распространения»¹.

«Местность» в новом мире высоких скоростей — это совсем не то же, чем была местность в те времена, когда информация перемещалась только вместе с самими ее носителями; и сама местность, и местное население имеют мало общего с понятием «местное сообщество». Общественные пространства — агоры и форумы в их различных проявлениях, места, где определялся круг вопросов для обсуждения, где личные дела превращались в общественные, где формировались, проверялись и подтверждались точки зрения, где составлялись суждения и выносились вердикты — эти пространства вслед за элитой сорвались со своих местных якорей; они первыми «детерриторируются» и распространяются далеко за пределы возможностей «естественной» связи, которыми обладает любая местность и ее жители. Вместо того, чтобы служить очагом сообщества, местное население превращается в болтающийся пучок обрванных веревок»².

Итак, параллельно процессу глобализации в бизнесе, финансах, торговле и потоках информации, идет и процесс «локализации», прикрепления к пространству. В первом мире, мире глобальной мобильности, пространство утратило свои сдерживающие свойства и легко преодолевается

¹ Там же. С. 31.

² Там же. С. 39.

как в своей «реальной», так и «виртуальной» ипостаси. Во втором мире, мире «прикрепленных к земле», кто тем самым обречен пассивно переносить любые перемены, которые могут обрушиться на место прикрепления, реальное пространство быстро сжимается. Сжатие пространства ведет и к остановке времени. «Обитатели первого мира постоянно живут в настоящем, проходя через череду эпизодов, герметически изолированных как от их прошлого, так и от будущего. Эти люди постоянно заняты, им вечно “не хватает времени”, ведь ни один момент времени нельзя растянуть — это ощущение аналогично тому, когда время “заполнено до предела”. Те же, кто прикован к противоположному миру, изнемогают под бременем избыточного, ненужного, бесполезного времени, которое им нечем заполнить. В их времени “никогда ничего не происходит”. Они не “контролируют” время, но и оно их не контролирует, в отличие от предков, живших “от звонка до звонка”, подчиняясь безликому ритму рабочего дня. Они могут лишь убивать время, а время медленно убивает их»¹

Технологии, сжимающие время, и логика ориентированной на потребителя экономики формирует культуру общества потребления, культуру «абсолютного настоящего», основанную на умении забывать, а не запоминать. «Необходимое сокращение времени лучше всего достигается, если потребители не могут надолго сосредоточить внимание на каком-то одном предмете, если они нетерпеливы, порывисты и непоседливы, а главное — легко возбуждаются и столь же легко теряют интерес»². Освобожденный от пространства капитал больше не нуждается в мобильной рабочей силе, а его самый передовой и высокотехнологичный авангард — в рабочей силе вообще. Те, кто не способны сделать обособленное существование предметом свободного выбора и оплатить стоимость его безопасности, оказываются жертвами современного эквивалента «Огораживаний» позднего Средневековья и раннего Нового времени.

Как считает Бауман, сегодня превращение рабочей силы в «экономическую переменную» ставит вопрос об искоренении самой привычки к постоянному, ежедневному, размеренному и регулярному труду. Ведь трудовые ресурсы приобретают подлинную «гибкость» лишь тогда, когда работники утратят привычку к профессиональной работе

¹ Там же. С. 126–127.

² Там же. С. 118.

изо дня в день на конкретном месте, отказавшись от «нездорового» стремления фантазировать о «собственнических» правах и обязанностях на свою работу. Парадигма свободы в постсовременную эпоху — парадигма туриста. Отходы туристического мира — бродяги. Но и те и другие являются потребителями, у которых взаимоотношения с миром носят прежде всего эстетический характер. Бродяга — кошмар туриста, а мир без бродяг — это утопия мира туристов.

Эпоха «сжатия пространства/времени» — это также эпоха практически полного разрыва контакта между образованными элитами и народом. «Модернистам без модернизма», не имеющим универсального проекта, просто нечего сказать последним.

Первый мир, наряду с озабоченностью изоляцией, а не развитием общности, одержим проблемой безопасности. Любые меры в этой сфере, на фоне реальной незащищенности, идейной и психологической неопределенности, выглядят ярче и зрелищней, чем шаги, направленные на излечение глубинных, но, по этой же причине, не столь очевидных и, как кажется, менее конкретных причин общего заболевания. Сегодня «городские» страхи, в отличие от тех, что когда-то привели к возникновению городов, сосредоточены вокруг «внутреннего врага». Стены, некогда окружавшие города, теперь вдоль и поперек избородили саму его территорию во всех направлениях.

Рост количества заключенных в тюрьмы в процентном отношении ко всему населению — общее явление для наиболее «развитых» стран. Первое место тут, по данным Баумана, занимает США. К их рекордному показателю приближается Россия. Если концлагеря служили лабораториями тоталитарного общества, где изучалась степень подчинения и закрепощения людей, а работные дома «паноптиконного типа» были лабораториями индустриального общества по экспериментам, до какой степени можно довести рутинность действий, то современная тюрьма («Пеликан Бэй») — это «фабрика неподвижности», планетарная лаборатория по испытанию технологии и пределов пространственного ограничения «отходов» глобализации. «Аракчеевщина» текущего пандемического карантина знаменует рождение «индустрии» неподвижности и реальность действительной приостановки истории.

A. P. Liusyi

«Hello from an old woman in the rocks», or Pietists's Autumn

The philosopher Z. Bauman believed that the aged mankind follows the path of separation into tourists and vagrants. These ideas were anticipated by the famous secular ladies Varvara-Julia Krudener, who, as one hypothesis says, inspired the idea of the «Holy Alliance» to Alexander I, and Anna Golitsyna, who initiated the «hotbed of hardworking pietists» in Crimea. Golitsyna, sealed in consciousness as a horsewoman with a whip, preaching the gospel among the Crimean Tatars, became a true genius of the place of such a mystical Crimea. «Greetings from the old woman in the rocks to the powerful lord Alupka!», she wrote to M. Vorontsov, thereby flattering entrepreneurial rigidity with irony and self-irony.

Keywords: old woman, mysticism, winemaking, manor, resignation, project, self-improvement, colony, old-age culture

Об авторе:

ЛЮСЫЙ Александр Павлович, профессор кафедры теории и истории культуры, доктор филологических наук, кандидат культурологии, Институт кино и телевидения (ГИТР).

Ю. В. Доманский

Старость в «Вишнёвом саде» Чехова

В статье рассматривается старость в комедии Чехова «Вишнёвый сад» — в системе сценических и внесценических персонажей, в предметном мире, как в репликах, так и в паратексте. Старость осмысливается в контексте юности и зрелости, в результате делаются выводы о специфике авторского отношения к этапам человеческой жизни и реализации этого отношения в драматургическом (а конкретно — комедийном) мире.

Ключевые слова: старость, Чехов, «Вишнёвый сад», драма, система персонажей, паратекст, автор.

Мои статьи в двух предыдущих сборниках данного цикла — о юности и о зрелости — касались соответствующих категорий в чеховском «Вишнёвом саде»¹. Для полноты картины осталось посмотреть, что же происходит в «Вишнёвом саде» со старостью.

Разумеется, разговор о старости в последней чеховской пьесе уместнее всего начать с единственного в сценической системе персонажей действующего лица, к которому прямо приложимо определение «старый» — лакея Фирса; именно с ним соотносятся многие из встречающихся в тексте (и в паратексте, и в репликах) лексем с корнем «стар». Уже номинация Фирса в сильной позиции — в списке действующих лиц — сопровождается характеристикой «лакей, **старик**, 87 лет» (245)²; представляется, что в сугубо информативном плане характеристика «старик» по соседству с указанием точного возраста избыточна, однако помимо информации такая характеристика несет и важную смысловую нагрузку, обозначая не только возрастной, но и, скажем так, жизненный статус персонажа; кроме того, не забудем, что в списке действующих лиц рядом с Фирсом

¹ См.: Доманский Ю. В. Юность в «Вишнёвом саде» Чехова // Юность как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2019 (Время как сюжет; Вып. 7). С. 287–296; Доманский Ю. В. (Не)зрелость в «Вишнёвом саде» // Зрелость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2019 (Время как сюжет; Вып. 8). С. 192–199.

² Здесь и далее текст комедии Чехова цитируется по изданию: Чехов А. П. Чайка: пьесы. Москва: АСТ: Транзиткнига, 2005. Номер страницы указывается в тексте в скобках; выделение полужирным в цитатах — мое. — Ю. Д.

находится его коллега и возрастной антагонист Яша, обозначенный как «**молодой** лакей». Так через обозначение возрастных статусов двух персонажей, тождественных в социальном плане (оба лакеи), уже в паратекстуальном начале пьесы формируется важный сегмент системы персонажей.

И первое появление Фирса на сцене в первом действии тоже не обошлось без паратекстуального участия слова с корнем «стар» — слово «старинная» участвует в описании внешности Фирса:

Через сцену, опираясь на палочку, торопливо проходит Ф и р с, ездивший встречать Любовь Андреевну; он в **старинной** ливрее и высокой шляпе; что-то говорит сам с собой, но нельзя разобрать ни одного слова. (249)¹

Здесь словосочетание «старинная ливрея» содержит очевидную отсылку к профессиональной и возрастной характеристикам из списка действующих лиц — «лакей, старик». А всё это в совокупности (и указание из списка действующих лиц, и ремарка первого появления) работает на понимание Фирса как человека из старого, давно уже, как кажется, отошедшего в прошлое мира, но каким-то чудом сохранившегося «в наши дни». Так через маленькие пара-

¹ Попутно обратим внимание на один очень любопытный момент: здесь впервые в пьесе на сугубо лексическом уровне нарушается то, что можно назвать иллюзией правдоподобия – прежде была «комната» и вдруг появилась «сцена»; при этом в той же ремарке слово «сцена» возникает еще дважды: до прохода Фирса «сцена пуста» (249), а после его прохода «Шум за сценой всё усиливается» (249). Потом слово «сцена» в паратексте появится еще несколько раз: в первом действии «через сцену» пройдут Яша, Шарлотта Ивановна и Трофимов; во втором – незадолго до звука лопнувшей струны «В глубине сцены проходит Е п и х о д о в и играет на гитаре» (281); в четвертом действии два раза слово «сцена» встречается в ремарке, предваряющей действие: «в глубине сцены сложены чемоданы, дорожные узлы и т. п.» и «За сценой в глубине гул» (303); потом «из другой комнаты» Варя «выбрасывает на сцену пару резиновых калош» (305); и наконец, в финале, как уже было в начале, и опять, как и тогда, перед самым появлением Фирса – «Сцена пуста» (316). Представляется, что такого рода фрагменты лексического вторжения театральной реальности в мир имени Раневской должны быть каким-то образом особенно значимы, но об этом подумаем когда-нибудь в следующий раз.

текстуальные указания автор достаточно прямо дает характеристику действующего лица.

Но, конечно же, драма жива не паратекстом единым. В том же первом действии слова с корнем «стар» встречаются и в репликах, обращенных к Фирсу — Любовь Андреевна дважды называет Фирса «мой старичок»: сначала, когда Фирс «кладет ей под ноги подушечку» (255), Раневская говорит: «Спасибо, родной. <...> Спасибо мой **старичок**. (Целует Фирса)» (255); и почти сразу следом: «Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой **старичок**. Я так рада, что ты еще жив» (256). И во втором действии Любовь Андреевна констатирует: «Как ты **постарел**, Фирс!» (277); и Лопехин повторяет глуховатому Фирсу: «Говорят, ты **постарел** очень!» (277).

Близкие по значению характеристики дает своему коллеге и «молодой лакей» Яша. При этом в репликах Яши нет лексем с корнем «стар», что может указывать на иное, нежели у Раневской, отношение к Фирсу. В первом действии это внешне деликатный штамп «Преклонный возраст» (260), характеризующий не столько Фирса, сколько Яшу, который старается изъясняться как образованный; к тому же эта Яшина реплика предназначена не Фирсу, а звучит в общем диалоге, где обсуждается невнятное бормотание Фирса («В а р я. Уже три года так бормочет. Мы привыкли» — 260). В третьем же действии в диалоге с самим Фирсом, в репликах, обращенных непосредственно к своему коллеге, Яша куда как менее деликатен — хотя поначалу он и называет Фирса «дедушка», но уже в следующей реплике Фирс становится «дедом», да и остальная лексика используется отнюдь не ласковая; последнее же предложение и воле носит характер перформатива; в данном случае — пожелания как действия словом:

Я ш а. Что, дедушка?

Ф и р с. Не здоровится. <...> Что-то ослабел я. <...>

Я ш а. Надоел ты, дед. (Зевает.) Хоть бы ты поскорее подох (294–295).

Кстати, в этом же диалоге слово «дедушка» встречается еще раз — в реплике Фирса. Но об этом скажем ниже. В четвертом действии именно Яша должен был проконтролировать отправку Фирса в больницу, но, судя по финалу, похоже, этого не сделал. И в этом же действии примечательна реплика Епиходова о возрасте Фирса, реплика, сказанная по-епиходовски высоким стилем (ничуть не хуже

«преклонного возраста» Яши) с неперменной проекцией на себя и с комическим результатом на уровне читательской или зрительской рецепции:

Е п и х о д о в. Долголетний Фирс, по моему окончательному мнению, в починку не годится, ему надо к праотцам. А я могу ему только завидовать (307).

А что же сам Фирс? И он в полной мере на протяжении всей пьесы позиционирует себя как старика — и в аспекте физиологическом, и как носителя таких знаний о прошлом, каковых больше нет ни у кого; и при этом ни на миг не перестает быть лакеем — хотя «старинная ливрея» больше и не упоминается, но она имплицитно присутствует на протяжении всей пьесы. Так, Фирс вспоминает прежнего барина; похоже, что это даже не отец Гаева и Раневской (этот для Фирса, по всей вероятности, такой же ребенок, как и Гаев; когда Фирса женить собирались, отца Любви и Леонида Андреевичей «еще не свете не было» — 277), а их дед; и он для Фирса именно источник самых светлых воспоминаний; не случайно реплика лакея о барине в первом действии сопровождается ремаркой «смеется»: «И барин когда-то ездил в Париж... на лошадях... *(Смеется.)*» (254). Впрочем, смеется Фирс и когда вспоминает то давнее прошлое, которое никто кроме него не может помнить чисто физически — во втором действии:

Живу давно. Меня женить собирались, а вашего отца еще не свете не было... *(Смеется.)* А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах...

Пауза.

И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают (277).

Тут можно сказать, что через показ отношения к старости реализуются авторские характеристики персонажей; в данном случае — характеристика самого Фирса, в примерах же, которые приводились выше, такие характеристики можно увидеть применительно к Любви Андреевне, Яше, Епиходову...

А в третьем действии, в уже упомянутом диалоге с Яшей Фирс вновь вспоминает покойного барина, называя его тем же самым словом, которым Яша называл самого Фирса — «дедушка»:

Я ш а. Что, **дедушка**?

Ф и р с. Нездоровится. Прежде у нас на балах танцевали генералы, бароны, адмиралы, а теперь посылаем за почтовым чиновником и начальником станции, да и те не в охотку идут. Что-то ослабел я. Барин покойный, **дедушка**, всех сургучом пользовал, от всех болезней. Я сургуч принимаю каждый день уже лет двадцать; может, я от него и жив (294–295).

Обратим внимание, что в этой реплике Фирса помимо реализации позитивного отношения к барину актуализирована еще одна грань речевой характеристики старого лакея — идеализация прошлого в сравнении с которым настоящее проигрывает; это касается тех, кто прежде бывал на балах, и тех, кто приходит теперь. Подобным образом Фирс рассуждает и в первом действии — когда речь заходит о вишне, которая, по словам Лопахина, «родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» (258):

«Ф и р с. В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили, и, бывало...

Г а е в. Помолчи, Фирс.

Ф и р с. И, бывало, сушеную вишню возами отправляли в Москву и Харьков. Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. А где же теперь это способ?

Ф и р с. Забыли. Никто не помнит» (258).

Таким образом, Фирс, будучи в сценической системе персонажей не просто самым старым, а единственным, кого можно назвать стариком, выступает для последующих поколений носителем знаний о прекрасном прошлом, которое было, по мнению, разумеется, самого Фирса, значительно лучше настоящего. Впрочем, эти знания остаются невостребованными, никого не интересуют — напомним гаевское «Помолчи, Фирс» (258) или яшино «Надоел ты, дед» (295). И фирсовское «Живу давно» (277) из второго действия к финалу оборачивается знаменитым «Жизнь-то прошла, словно и не жил» (316–317). И тут не только бесперспективность старости (что кажется очевидным, как бы не утешал себя человек в этом плане), тут бессмысленность

жизни как таковой. И Фирс — прямая иллюстрация данной мысли.

Таким образом, старость в «Вишнёвом саде», если смотреть на данное понятие через призму единственного старика среди сценических действующих лиц комедии (и с точек зрения на него других действующих лиц, и с его точки зрения), состояние и неизбежное, и неизбежно лишенное смысла. Вероятно, можно предположить, что и авторский взгляд на старость именно таков — человек испытывает страх перед старостью, чужая старость тяготит, мешая, мысли о своей старости хочется отогнать подальше...

Но на этом толкование старости применительно к Фирсу не может быть исчерпано — Фирс поддается интерпретации и как персонаж смешной; другие действующие лица не способны увидеть это, но вот для читателя-зрителя высказывания старого лакея о покойном барине, о сургуче, о вишне, его постоянное неразборчивое бормотание — всё это может вызвать смех. Да и сам Фирс, как мы помним из ремарок, сопровождающих его реплики, не прочь посмеяться. То есть старость в «Вишнёвом саде», если смотреть на нее через реплики Фирса, может и смешить.

Сергей Владимирович Фролов в обсуждении нашего доклада на конференции обратил внимание на то, что в самом имени старого лакея может быть скрытая насмешка или ирония: «В русской культуре второй четверти XIX в. известен персонаж одним только своим прозвищем вызывавший улыбки у современников. Речь идет о Сергее Голицыне — “Фирсе”. К тому же в сознании людей с классическим образованием несомненна ассоциативная связь этого имени с вакханалиями — “Тирс, фирс (др.-греч. θύροος) — деревянный жезл, увитый плющом и виноградными листьями, сделан из стебля ферулы (*Ferula communis*), увенчанного шишкой пинии: атрибут древнегреческого бога рождающих сил природы и вина Диониса»».

Как представляется, через такую память имени в соотношении с персонажем можно увидеть определенную грань чеховской комедии, парадоксально сочетающей крайности трагического и комического, но не становящейся при этом трагикомедией. И Фирс в жанровой идентификации «Вишнёвого сада» отнюдь не последнее лицо.

Однако для того, чтобы глубже понять реализованный в «Вишнёвом саде» авторский взгляд на старость, мало посмотреть только на Фирса. Дело в том, что старость в че-

ховской комедии реализуется и в иных элементах — как в системе персонажей, так и вне ее.

Среди персонажей, появляющихся на сцене, своеобразным носителем старости оказывается, как это ни парадоксально, один из самых молодых — Петя Трофимов. Уже в первом действии Любовь Андреевна, увидев Петю после долгой разлуки, говорит: «Отчего вы так подурнели? Отчего **постарели?**» (263). И Петя не спорит: «Меня в вагоне одна баба назвала так: облезлый барин» (263). Хотя тут же Раневская, используя тот же глагол с корнем «стар», характеризует и своего брата: «**Постарел** и ты, Леонид» (264). Вот только относительно 51-летнего Гаева эта характеристика несколько уместнее, нежели по отношению к 26-27-летнему Пете, а между тем старость и далее возникнет именно касательно Трофимова — во втором действии Лопухин иронично, даже язвительно говорит Пете: «Ему пятьдесят лет скоро, а он всё студент» (278) (любопытно, что на очередную шутку Лопухина в той же стилистике уже в четвертом действии — «Сколько лет, как ты в университете учишься?» — Петя отвечает, используя лексику с корнем «стар»: «Придумай что-нибудь поновее. Это **старо** и плоско» — 305), а в третьем действии Варя почти цитирует Раневскую: «Какой вы стали некрасивый, Петя, как **постарели!**» (290). Странность чеховского мира тут реализуется как нельзя лучше: один из самых юных подвергается тем же характеристикам, что и самый старей; юность не перестала быть юностью, но при этом уже состарилась — со всеми вытекающими отсюда последствиями. Получился такой своеобразный оксюморон — *юный старик* (или *старый юноша*). И то, что этот оксюморон применяется не к старику по возрасту, а к человеку молодому, может быть понято как проявление авторского пессимистического взгляда на мир, особенно же — на человека: старость сама по себе страшна, но еще страшнее то, что она может приходиться к человеку гораздо раньше назначенного природой возраста.

Другое дело, что Петя в своей старости несет очевидное смеховое начало, существенно осложняя тем самым понимание концепции автора и относительно данного персонажа, и относительно идеи ранней старости как таковой. И конечно, Трофимов никакой не старик. При всех высказываниях в его адрес, все же старик на сцене только один — это Фирс.

Между тем если на сцене Фирс единственный старик, то в мире усадьбы (и, соответственно, в системе персонажей пьесы) Фирс в своей старости отнюдь не одинок: во внесценическом пространстве пьесы довольно много персонажей, среди которых есть и старики. Так, в конце первого действия Варя рассказывает Ане о старых слугах, живущих в старой же людской — вновь встречаем лексемы с корнем «стар»:

А тут без тебя было неудовольствие. В **старой** людской, как тебе известно, живут одни **старые** слуги: Ефимьюшка, Поля, Евстигней, ну и Карп. Стали они пускать к себе ночевать каких-то проходимцев — я промолчала. Только вот, слышу, распустили слух, будто я велела кормить их одним только горохом. От скудости, видишь ли... (267–268).

Во втором действии данное событие откликается уже в реплике Раневской: «Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне **старикам** дают один горох...» (273). И в третьем действии внесценическое пространство кухни вновь соотносится с внесценическим же стариком:

А н я (взволнованно). А сейчас на кухне какой-то человек говорил, что вишнёвый сад уже продан сегодня.

<...>

Я ш а. Это там какой-то **старик** болтал. Чужой. <...> Да он давно ушел, **старик**-то. (Смеется.) (295).

Как видим, та часть мира пьесы, что находится вне сцены, на персонажном уровне заполнена внесценическими стариками — старыми слугами из старой людской, чужим стариком на кухне. Добавим к ним явно не юную ярославскую бабушку, умершую в отсутствие Раневской няню и еще одного внесценического персонажа, к упоминанию которого добавлено определение старый; это персонаж находится во времени до начала действия пьесы — Аня рассказывает, как она приехала за Любовью Андреевной в Париж: «Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, **старый** патер с книжкой, и накурено, неуютно» (252).

Таким образом, если рассматривать систему персонажей «Вишнёвого сада» полностью, то есть с учетом и внесценических действующих лиц, то тех, кого можно назвать

стариками по возрасту, в пьесе окажется не так уж и мало. И тогда с полным правом можно сказать, что комедия Чехова и о старости тоже. И в совокупности все старики «Вишневого сада» отнюдь не являют собой благостную картину мирного заката жизни человеческой; перед нами скорее драма старости, но драма эта поддается и смеховому осмыслению; вот и Яша «смеется», рассказывая о старике на кухне.

В то же время, говоря о внесценических стариках, нельзя не обратить внимание на такой момент, как отсутствие живых родителей (и на сцене, и вне сцены) у персонажей, скажем так, среднего возраста. По ходу действия в репликах упоминаются отцы — Раневской и Гаева, Лопухина, Пищика, Трофимова... Но обо всех их говорится в прошедшем времени. А ведь названные лица отнюдь не старые, то есть их родители могли бы быть живы. Из матерей жива лишь внесценическая мать Яши (надо полагать, совсем не старая) и, разумеется, Любовь Андреевна как мать Ани. Отсутствие же многих стариков в жизни может быть рассмотрено как важный прием, показывающий авторское отношение к старости — старость не самое лучшее время, но и его испытать дано далеко и отнюдь не каждому. Впрочем, учитывая состояние Фирса и жизнь старых слуг в старой людской, может, такой мир без старости и к лучшему. Однако ведь мир комедии это и мир без детства: единственный, кто мог бы заполнить эту лауну — сын Раневской Гриша — утонул задолго до времени начала действия пьесы. О своем же детстве у сценических персонажей остались лишь воспоминания: детские годы вспоминают Раневская, Гаев, Лопухин... У мира людей, таким образом, нет перспектив; если что-то и есть впереди, то только старость; и только для тех, кто доживет. Так как же в таком случае относиться к старости? Не замечать ее? Бояться? Смеяться над ней? Автор «Вишневого сада» не дает прямого ответа, а скорее, показывает, какие ответы тут могут быть в спектре от ужасного до смешного. Мир пьесы в этом плане довольно-таки многопланов и в этой многоплановости поддается разным (иногда противоположным относительно друг друга) интерпретациям.

Но при этом сам этот мир в своей предметной составляющей, в целом ряде ее экспликаций, изрядно стар. На сугубо лексическом уровне определения «старый» или «старая» сопровождается несколько предметных проявлений. В первом действии Лопухин предлагает «вырубить **старый**

вишнёвый сад» (257). В конце этого же действия Варя, как уже отмечалось, упоминает «**старую** людскую» (267). Напомним и «**старинную** ливрею» (249) Фирса из первого же действия. В ремарке, предваряющей второе действие, сразу три объекта охарактеризованы определением «старая»: «**Старая**, покрякивающаяся, давно заброшенная часовенка», «**старая** скамья» и «Шарлотта в **старой** фуражке» (269); добавим сюда и «белую, потасканную фуражку» (282) прохожего в том же действии. А в четвертом действии Любовь Андреевна, готовясь к отъезду, обращается к дому: «Прощай, милый дом, **старый дедушка**. Пройдет зима, наступит весна, а там тебя уже не будет, тебя сломают. Сколько видели эти стены!» (308). (Напомним в этой связи, что дедушкой Яша однажды назвал Фирса, а Фирс так назвал покойного барина — видимо, деда Раневской и Гаева.) И еще один старый предмет из последнего действия — Варя находит калоши Пети (они, правда, как выясняется, принадлежат кому-то другому) и характеризует их так: «И какие они у вас грязные, **старые**...» (315). Про знаменитый шкаф, к которому обращается Гаев в первом действии, прямо не сказано, что он старый, однако же назван его возраст — сто лет, то есть определение «старый» или синонимичное ему было бы тут избыточно. Таким образом, многое, что окружает человека, что составляет его мир в комедии Чехова, является старым — отжившим и доживающим; человек живет в мире старых предметов, и предметы эти формируют старое же пространство: тут и дом с его элементами, и элементы внешнего пространства, и элементы одежды... То есть во всех проявлениях предметного мира есть старое; и не просто есть, а доминирует, довлечет. И человек видит это старое, констатирует его наличие, но даже не пытается ни избавиться от него, ни найти что-то новое.

И старое в мире пьесы реализовано не только в пространстве, а и во времени; это то самое старое, своеобразным поклонником которого является Фирс. Дело в том, что и прошлое в пьесе порою характеризуется определениями с корнем «стар». Происходит это в последнем действии. Тут старое может быть противопоставлено новому на уровне ответа на колкость — напомним, как Трофимов ответил на очередную остроту Лопахина: «Придумай что-нибудь **поновее**. Это **старо** и плоско» (305). И уже в самом конце новое и старое оказываются противопоставлены по временной шкале в диалоге согласия Ани и Пети:

А н я. Прощай, дом! Прощай **старая** жизнь!
Т р о ф и м о в. Здравствуй, **новая** жизнь!.. (*Уходит с Аней.*) (315).

Однако почти сразу же вслед за этим эпизодом на опустевшей сцене появляется Фирс, который говорит свое знаменитое «Жизнь-то прошла, словно и не жил! (316–317). Так будет ли, случится ли та новая жизнь, о которой говорит Трофимов? Даже если она и случится, то, в конце концов, точно так же пройдет, как прошла долгая жизнь Фирса, пройдет, не оставив следа.

Итак, старость в «Вишнёвом саде» представлена довольно-таки обширно: и в системе персонажей (сценических и внесценических), и в пространстве (через предметный мир), и во времени; как в репликах, так и в паратексте. И все эти экспликации формируют систему, в которой можно увидеть авторскую концепцию старости — состояния устаревшего, неизбежного (правда, далеко не для всех) и, разумеется, лишённого каких бы то ни было позитивных перспектив.

Однако при всем том старость в пьесе не оставляет мрачного ощущения, местами смотреть на старость даже весело: и на старого Фирса, и на юного старика Петю, и вообще на старый мир — на тот же столетний шкаф, на старые калоши, да даже на шарлоттину старую фуражку; весело порою и слушать о стариках, обо всех этих Карпах и Евстигнях или о барине-дедушке, ведь не случайно же Фирс иногда *«смеется»*. Таков парадокс создаваемого Чеховым драматургического мира, когда постановщику ничто не мешает показать трагедию старости, но и точно так же ни что не мешает показать, как это смешно. А еще лучше — показать и то, и другое: чтобы было разом *весело и страшно*.

Если же рассматривать старость в «Вишнёвом саде» в системе с юностью и зрелостью, то общая картина тоже будет парадоксальной. Юность, как показали наблюдения, не несет в пьесе Чехова привычных значений чудесного светлого времени жизни, но и не обретает каких-то значений мрачных; что же касается зрелости, то тут все персонажи, достигшие возраста зрелости, то ли сразу попадают в старость, то ли — что гораздо чаще — остаются в стадии даже не молодости, а детства, в результате чего формируется парадокс *незрелости зрелости*. В таком контексте

парадоксальной реализации юности и зрелости вполне у себя дома находится и парадоксальная реализация старости в «Вишнёвом саде». То есть возрастные состояния человека и мира в пьесе Чехова носят парадоксальный характер: привычные значения той же старости, как страшного и бесперспективного времени жизни, сохраняются, но и редуцируются смехом. Таково авторское отношение к миру, к временным, возрастным этапам жизни человека, отношение парадоксально амбивалентное. И оптимальным способом жанрового существования такого мира оказывается как раз комедия; только не комедия в привычном значении, а комедия чеховская, когда, повторимся, зрителю должно быть и весело, и страшно.

Y. V. Domanski

Old age in «The Cherry orchard» by Chekhov

The article deals with old age in Chekhov's comedy «The Cherry orchard» — in the system of stage and off-stage characters, in the subject world; both in replicas and in paratext. Old age is interpreted in the context of youth and maturity, as a result of which conclusions are drawn about the specifics of the author's attitude to the stages of human life and the implementation of this attitude in the dramatic (and specifically — comedy) world.

Keywords: old age, Chekhov, «The Cherry orchard», drama, character system, paratext, author

Об авторе:

ДОМАНСКИЙ Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Дряхлость под видом зрелости.

Позднесоветская официозная литературная критика

В конце 1970-х — первой половине 1980-х годов официозная критика не занималась анализом литературных произведений, формировала идеальный для нее образ литературы в целом, реже по каким-то ее разновидностям. Списки фамилий столь же официозных писателей были более характерны, чем выделение отдельных авторов, причем талантливые если и назывались, то не без претензий к ним. «Достоинства» литературы объяснялись партийным руководством ею, фактически единственными критериями качества считались идеологическая ортодоксальность и политическая актуальность. Предпринимались слабые попытки что-то внести в «теорию социалистического реализма».

Ключевые слова: программа, съезд, пленум, идеология, социалистический реализм, уровень литературы

Собственно культурная политика последних советских лет, открыто выраженная в документах (Программе КПСС на «длительный период» «развитого социализма», сменившей обанкротившуюся хрущевскую «программу построения коммунизма», материалах партсъездов, постановлениях ЦК и т. д.), — тема несколько особая. Здесь речь пойдет о том, как она проводилась в выступлениях литературных функционеров и наиболее официозных критиков.

Аксиоматическое провозглашение «открытой партийности» литературы «как высшего проявления народности»¹ (фактическое признание возвышения правящей партии над народом) приводило к утверждению прямой зависимости искусства слова от партийно-государственных акций. Возможна была формула «советская литература времени XXV съезда партии»², совершенство литературы следующего периода «доказывалось» так: «Партия на XXVI съезде КПСС, на ноябрьском (1982 г.) и июньском (1983 г.) Пленумах ЦК КПСС дала высокую оценку достижениям совет-

¹ Кузнецов Ф. Культура: народность и массовость // Собеседник. Литературно-критический ежегодник. Вып. 4. М., 1983. С. 190.

² Кузнецов Ф. За все в ответе. Нравственные искания в современной прозе и методология критики. М.: Советский писатель, 1978. С. 571.

ской литературы»¹. Тезис «о возрастающей по мере движения общества к коммунизму роли нравственных начал», напоминал рьяный блюститель нравственности, есть «объективная закономерность общества развитого социализма, которая нашла свое отражение в Программе КПСС»². О всё более масштабных задачах — не забыл Н. Шамота — «напоминает всем нам и содержание новой Конституции СССР»³. Менее крупные события, чем принятие новых Конституции и Программы партии, упоминались с не меньшим благоговением. Словесно предвосхищая Горбачева, официознейший критик А. Иезуитов заявлял о наступившем особом времени «серьезной внутренней перестройки всего образа нашей жизни — материальной и духовной», в доказательство чего назывались последние постановления ЦК КПСС: «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», о работе с творческой молодежью, «О 60-й годовщине образования СССР» и особенно акцентированное «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»⁴. Последнюю акцию выделил и сам первый секретарь правления Союза писателей СССР Г. М. Марков в интервью после посвященного идеологии андроповского июньского (1983 г.) пленума ЦК КПСС: это постановление якобы «особенно помогло» журналам в про-

¹ Кузнецов Ф. На том стоим (Черты литературы зрелого социализма) // Критика и время. Литературно-критический сборник. Л.: Лениздат, 1984. С. 8 (далее в тексте — КВ; аналогично с названиями неоднократно цитируемых публикаций). Статья первого секретаря правления Московской писательской организации, озаглавленная характерно для эпохи застоя, открывала в сборнике первый раздел «Черты литературы зрелого социализма» вместе со статьями В. Щербины и А. Иезуитова.

² Кузнецов Ф. Активность жизненной позиции. Итоги дискуссии о нравственных исканиях в современной прозе и критике // Современник. Критический ежегодник. 1979. М.: Современник, 1979. С. 20 (далее в тексте — АЖП).

³ Шамота Н. Гарантированная историей // Литература и современность. Сб. 16. Статьи о литературе 1976–1977 гг. М.: Художественная литература, 1978. С. 35 (далее в тексте — ГИ).

⁴ Иезуитов А. Актуальные вопросы теории социалистического реализма // КВ. С. 44. На самом деле лишь одно из постановлений, отражавших агонию партийного идеологического аппарата, имело некоторое значение для молодых (включая пятидесятилетних) писателей.

цессе «усиленного сближения с жизнью»¹. Там же он объявил о проведении пленума своего правления по поводу одной из частных партийных «программ», вскоре с треском провалившейся, — на тему «Продовольственная программа и советская литература» — и похвалил повесть некоего Юрия Галкина «Время строить» как «глубокий отклик на Продовольственную программу» (ОС, с. 14, 6). На пленуме правления СП, посвященном 50-летию Первого съезда советских писателей, Г. Марков говорил за всех своих подчиненных: «Творческие интересы наших писателей прикованы сейчас к борьбе советских людей за выполнение разработанных партией Продовольственной и Энергетической программ <...>»², — но ни одного «прикованного» автора на сей раз не назвал. Ф. Кузнецов загадывал всё большее углубление социального анализа в литературе, о чем «говорят документы XXVI съезда КПСС и та работа по реализации Продовольственной программы, которая развернулась в стране» (КВ, с. 14). Для литературных функционеров «продовольственная программа» реализовывалась действительно успешно благодаря системе спецпайков.

Г. Марков связывал достижения литературы и с такими мероприятиями, как «традиционный Всесоюзный конкурс ВЦСПС и Союза писателей СССР на лучшее произведение о современном рабочем классе», «поддержанное еще на XXV съезде КПСС шефство журналов и писательских организаций над трудовыми коллективами передовых строек, промышленных и сельскохозяйственных объектов пятилетки»³, совместная конференция Союза писателей и Тюменского обкома «Опыт патриотического, трудового, интернационального воспитания в коллективах Тюменской области и задачи советской литературы в становлении советского

¹ *Марков Г.* Образ современника // *Собеседник. Литературно-критический ежегодник.* Вып. 5. М.: Современник, 1984. С. 7 (далее в тексте — ОС).

² Под знаменем партийности и народности. Материалы юбилейного пленума правления Союза писателей СССР, посвященного пятидесятилетию создания Союза. М.: Политиздат, 1984. С. 30 (далее в тексте — ПЗПН). Марков тогда назвал писателей помощниками партии (с. 25). Так любил выражаться Хрущев, но к тому времени это забылось.

³ *Марков Г.* Советская литература в борьбе за коммунизм и ее задачи в свете решений XXVI съезда КПСС // *Литература и современность.* Сб. 19. Статьи о литературе 1981 года. М.: Художественная литература, 1982. С. 13, 23 (далее в тексте — СЛБК).

характера» (ОС, с. 14), присуждение Государственной премии СССР А. Преловскому за свод поэм о строительстве Байкало-амурской магистрали (ПЗПН, с. 29). По Маркову, «гарантией дальнейших успехов нашего Отечества» (которого через десять лет не станет) является то, что они связаны «с политикой нашей партии и Советского государства, а если сказать прямо, по-писательски — с именем Леонида Ильича Брежнева» (СЛБК, с. 6, 7). Если публицист Ю. Жуков восхищался личным триумфом главы советской делегации в Хельсинки, «которого даже наши идейные противники именовали “отцом” общеевропейского совещания»¹, приравненного им к Потсдамской конференции 1945 г., то Г. Марков был обязан иногда думать о литературе и потому говорил, что «книги» воспоминаний Леонида Ильича «дали нам в эти годы добрые уроки служения народу, оказали огромное влияние на все виды и жанры литературы» (СЛБК, с. 7). Можно было не только «прямо, по-писательски» высказаться об этих мемуарах², но и расшаркаться более изоощренно. Хотя Ф. Кузнецов знал, что идея «развитого социализма» выражена в документах XXIV–XXVI съездов КПСС, то есть в 1971–1981 гг., он, упомянув об этом, осмелился на уточнение насчет «переходного рубежа развитого социализма» как середины 60-х и предложил «считать, в согласии с наукой, началом зрелого социализма именно это время» (КВ, с. 10). Тогда все помнили, что во главе партии Брежнев сменил Хрущева ближе к концу 1964 г. В. Ковский лавировал искуснее, словно стоял чуть ли не вне политики, говоря, что не в самом начале современного периода, «а где-то к середине 60-х, литература вступила в ту пору, когда проблема “целостного” человека встала во весь рост», дозрела до «гармонического развития личности»³ (которого, видимо, не знали Ахматова, Пастернак, Булгаков и прочие малосоветские граждане). Ю. Суровцев действовал совсем уж тонко, немного сдвинув хронологический «рубеж»: «“70-е годы” (<...> не с 1970 г.. начинающиеся, а, как мы думаем вместе с

¹ Жуков Ю. Утверждая мир (О романе А. Чаковского «Победа») // Там же. С. 145.

² См., например: Кузнецов Ф. Чувство Родины (о «Воспоминаниях» Л. И. Брежнева) // Там же. С. 39–47.

³ Ковский В. Закон единства // Москва литературная. Критики столицы о новой и старой московской литературе. М.: Московский рабочий, 1985. С. 35, 36.

Ф. Кузнецовым, раньше, во второй половине второй половины предшествующего десятилетия) — это начало того периода, который *продолжается* сегодня, в 80-е годы¹. Возможно, Суровцев подразумевал уже не Хрущева, а председателя Совета Министров А. Н. Косыгина, который поначалу воспринимался как равноправный Брежневу правитель, но через пару лет был им отодвинут в тень. Правда, в 1985 г. заискивать перед покойным Генсеком смысла уже не было, но официозные критики продолжали штамповать свои прежние соображения. Может быть, в личном разговоре Ф. Кузнецов и соглашался с Ю. Суровцевым по поводу «второй половины» 60-х, но печатно и в 1986 г., при Горбачеве, упёрто повторял, что «середина 60-х дааа новый общественный толчок, новый импульс нашему гражданскому — и литературному — развитию <...>»².

А. Метченко в большом добавлении «Пора зрелости» к книге начала 1970-х годов «Кровное, завоеванное», отмеченной Государственной премией СССР, как и другие, ссылался на последний брежневский съезд, утверждая, что «советская литература на современном этапе также достигла состояния зрелости. XXVI съезд партии признал бесспорной ее заслугу в обогащении духовной жизни советского общества <...>»³. Из этого следовало, что «в наш век принципы партийности и народности искусства приобрели еще большее значение, чем в ту пору, когда они были взяты на вооружение» (КЗ, с. 438). Тем самым зав. кафедрой истории советской литературы МГУ неосознанно превозносил Ильича Второго выше Ильича Первого.

Н. З. Шамота, провозглашая, что «в конечном счете, у людей нет дел не исторических» (ГИ, с. 29), предвосхищал слова мимолетного Генсека К. У. Черненко в духе А. А. Жданова: «Проблемы художественного творчества вне политики не существуют. Для нас это очевидная истина» (ПЗПН, с. 8), — сказанные на пленуме правления Союза

¹ Суровцев Ю. В 70-е и сегодня. Очерки теории и практики современного литературного процесса. М.: Советский писатель, 1985. С. 34 (далее в тексте – ВСС).

² Кузнецов Ф. Родословная нашей идеи. Традиции русских революционных демократов и современность. М.: Советский писатель, 1986. С. 467.

³ Метченко А. Кровное, завоеванное (Из истории советской литературы) // Метченко А. Избранные работы: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1982. С. 436 (далее в тексте – КЗ).

писателей по случаю 50-летию его образования¹. Впрочем, тут еще при Брежневле его второго преемника опередил также, причем в мировом масштабе, А. И. Метченко, заявивший, что «никогда задачи художественного творчества не сливались так тесно в сознании прогрессивных художников планеты с политическими» (КЗ, с. 459). Про литературу Черненко почти совсем не говорил, а жевал всё ту же жвачку про концепцию развитого социализма, позволяющую «четко определить достигнутую нами степень социально-экономической зрелости нового общества, точнее представить себе наши ближайшие и перспективные цели» (ПЗПН, с. 11). Перезрелый партийный бюрократ даже и не «четко» не представлял себе, что ни у него лично, ни даже у «нового общества» не осталось никаких перспектив. Объективно он путал карты критикам, занимавшимся периодизацией советской литературы, говоря, что мы находимся только в начале длительного этапа развитого социализма, а над реализацией новой редакции Программы КПСС, которую должен принять XXVII съезд, «предстоит работать десятилетия» (ПЗПН, с. 12), но его фактически уже никто не слушал. В речи содержался маленький «либеральный» элемент: было сказано, что людей творческого труда надо уметь убедить и в случае необходимости переубедить, не полагаясь на «так называемые вышестоящие инстанции» (ПЗПН, с. 19); но о том, как «инстанции» поступали с теми, кого переубедить не удавалось, никогда публично не говорили ни Генсеки, ни критики.

Социально-экономический застой преподносился как динамическое развитие. Метченко писал в журнале «Коммунист» (1977. № 3): «Динамичность советского образа жизни не только в быстроте развития, но и — это главное — в устремленности в завтра, к коммунизму». Старый идеолог как будто чувствовал, что требуется отрицать застой: «Достижение зрелости означает не остановку, не застой, а закономерный этап на пути к более совершенному

¹ Это был второй и последний случай выступления высшего руководителя СССР не на партийном, а на писательском форуме после речи Н. С. Хрущева на Третьем съезде писателей (1959). Но сумбурная речь Никиты была оформлена как одно из выступлений в прениях, Черненко же открывал собрание, предваряя доклад Г. М. Маркова.

будущему»¹. Филолог-конъюнктурщик Ф. Кузнецов в 1979 г. смело видел где-то «колоссальные резервы нашего экономического развития» (АЖП, с. 42), чиновный графоман Г. Марков в 1981 г. — «великие возможности советского человека и всего нашего жизнеустройства» (СЛБК, с. 11)²; бездарный член-корреспондент АН СССР В. Щербина вскоре после них, как А. Иезуитов, фразеологически предвараля Горбачева, но словами не о перестройке, а об ускорении: «Пафос современной эпохи — это ускорение времени, это невиданное насыщение его гигантскими событиями и преобразователями»³. Когда прозаик А. Курчаткин в статье «Время штиля», по ошибке напечатанной под более удачным названием «Бремя штиля», заикнулся о том, что от 60-х годов к 70-м изменился «воздух» времени, а литература соответствующего изменения не дала⁴, последовал гневный окрик Ф. Кузнецова: «Это наше-то время, полное динамики и борьбы, гражданских страстей и противоречий, — время «штиля»?!» (КВ, с. 24)⁵. В пример А. Курчаткину ставился роман А. Проханова «Дерево в центре Кабула», воспевавший советскую авантюру в Афганистане. Кстати, А. Метченко развенчивал «лицемерные кампании “в защиту прав человека”, измышления о “советской военной угрозе”, о между-

¹ Метченко А. Подходя с широкой исторической мерой // Литература и современность. Сб. 16. С. 21 (далее в тексте – ПШИМ). Зрельми в статье выступают, конечно, не только общество, но и человек — новый, советский (с. 15, 20) — и литература, в которой превращению отсталой России «в знаменосца прогресса <...> посвящена большая часть произведений <...> последних лет» (с. 21).

² В 1983 г. Г. Марков говорил о героическом настоящем и героическом же грядущем, о том, что «другого такого времени, когда бы так неодолимо и стремительно воплощалось идеальное и реальное в судьбе отдельного человека и общества в целом, не было еще в истории нашей Родины» (ОС, с. 9, 10).

³ Щербина В. Герой перед лицом времени // КВ. С. 41.

⁴ См.: Курчаткин А. Бремя штиля // Литературное обозрение. 1980. № 12. С. 27.

⁵ До Ф. Кузнецова социальным отоларингологом выступал Н. Шамота, писавший, что не откликаться на факт построения развитого социалистического общества «значит оказаться глухим к истории <...>, оказаться душевно глухим» (ГИ, с. 31). «Реальная советская действительность упорно опережает свершенное!» — восклицал на юбилейном писательском пленуме 1984 г. председатель правления Союза писателей РСФСР С. Михалков (ПЗПН, с. 41).

народном терроризме» (КЗ, с. 443) — его, значит, тоже не было.

Верный марксист Г. Марков твердо знал, что «вся история человечества есть история борьбы классов» (СЛБК, с. 22). А. Метченко признавал, что научно-техническая революция идет и на Западе, но тамошней противопоставлял нашу: «Идеологи капитализма ныне не в состоянии даже мечтать об искусстве, которое утверждало бы превосходство “цивилизации бизнеса”» (ПШИМ, с. 16). То ли дело инженер-геолог (главный инженер управления) Чинков в повести О. Куваева «Территория». Он «далеко не идеальный герой, но его поступками руководят государственная мысль, бескорыстие, то есть принципы коммунистической морали» (там же, с. 18)¹. Метченко решительно противопоставлял две цивилизации и две концепции будущего с позиций развитого социализма, констатировал успехи такового, отчаяние капиталистов в обществе классового, национального и расового антагонизма, неизбежность распада капиталистической цивилизации (КЗ, с. 449, 461, 466, 463). Соответственно Н. Шамота провозглашал необратимость «коммунистического преобразования нашей Родины и в конечном итоге всего мира», видел «начало поступи коммунизма по всей планете» (ГИ, с. 30). В 1981 г. Г. Марков небезосновательно сказал, что «для людей любой национальности *своими, необходимыми* становится все большее число писателей, представляющих самые разные национальные культуры Советской страны» (СЛБК, с. 8), — действительно, с 1960-х годов Ч. Айтматов, В. Быков, Н. Думбадзе, Р. Ибрагимбеков, Р. Гамзатов и немало других писателей разных национальностей были признаны *своими* общесоюзным читателем, — но относительно межнациональной политики пропагандисты дружбы народов оказались идеалистами. А. Метченко писал про «внутреннее единство советского общества несмотря на различие языков, национальных традиций, его единство с партией, что

¹ Ф. Кузнецов, цитируя слова, прочитанные по бумажке Брежневым, тоже подчеркивал, что «некое единое для всех “время НТР”» не существует (АЖП, с. 25), а «деловой человек социалистической формации» противоположен по сути своей “бизнесмену”, смысла деятельности которого лежит, как известно, в частном предпринимательстве, в эксплуатации, наживе» (там же, с. 35). В качестве образца предлагались герои популяризовавшейся тогда театром, критикой и, главное, партийным руководством «производственной» драматургии.

и получило определение как новая историческая общность», и про «вступление национальных литератур европейских социалистических стран в новую стадию своего интернационального развития, формирование системы литератур, представляющих собой диалектическое единство» (КЗ, с. 440, 450), когда до крушения СССР оставалось девять лет, а до крушения «мировой» системы социализма — семь. Г. Марков и в 1984 г. говорил о нерушимости советского интернационального единства и о том, что «мировой системой стал реальный социализм, открыв перед странами и континентами осязаемые перспективы будущего» (ПЗПН, с. 31, 38). Метченко умер вовремя, в 1985 г., а отставной писательский начальник Марков получил возможность предсказанные перспективы осязать.

При таком величии первой страны социализма не могла не быть величайшей ее литература. Метченко еще сдержанно говорил, что она, как и общество, достигла зрелости, а XXVI съезд партии признал бесспорной ее заслугу в духовном обогащении этого общества (КЗ, с. 436). В. В. Новиков «конкретизировал» и обобщал одновременно: «Художественная мысль страны поднялась на новую высоту», что проявилось «во всех видах творчества и жанрах, во всех литературах национальных республик...»¹. Удачи были и в разных жанрах, и в разных республиках, но, конечно, далеко не во всех. Тогда же, в 1981 г., Г. Марков также констатировал «общее движение по восходящей» и брал выше в убеждении, что «вписываются наши литературные достижения в художественный процесс не только стран социалистического содружества, но и всей мировой литературы, в авангарде которой мы призваны идти по велеанию самой истории» (СЛБК, с. 10, 8–9). Ю. Андреев еще в 1977 г. придавал советской литературе особое «мировое значение: это — опыт первопроходца». А опыт литератур всех социалистических стран, уверенно прогнозировал критик, «уже играет и сыграет в дальнейшем еще более значительную, во многом основополагающую роль в мировом литературном процессе <...>», в частности потому, что «духовная и историческая жизнь человека из народа стала раскрываться на психологическом уровне, сопоставимом с лучшими классическими образцами мировой и русской литературы». Впрочем, литература Пушкина, Достоевского и

¹ Новиков В. Духовная зрелость героя // Литература и современность. Сб. 19. С. 76 (далее в тексте – ДЗГ).

Толстого, наверно, была даже в проигрыше, поскольку на фоне современной мировой литературы среди «отличительных свойств» советской «одно из центральных мест занимает ее *гуманистический* характер»¹. Прямо она противопоставляется зарубежным литераторам (словно ее революционная идеология отличалась добротой к инакомыслящим и часто просто мыслящим), но можно подумать, что и Достоевскому с Толстым гуманизма несколько не хватало. Если в 1975 г. Е. Сидоров, требуя от литературы синтезирующего, философского освоения действительности², приходил к выводу, что только тогда появятся книги, способные соревноваться с достижениями советской и мировой классики, то Ф. Кузнецов, приводя этот вывод, возражал против него, считая, что лучше образцы современной прозы уже вступают в творческое соревнование со многими произведениями этой классики³. Когда во время дискуссии о литературе 1970-х годов А. Бочаров⁴ высказал мысль об «усталости» деревенской и военной прозы, Ф. Кузнецов не смог смириться «с этими устало-похоронными настроениями» (хотя после повести 1976 г. «Прощание с Матерой» В. Распутин и военные прозаики ничего более высокого в художественном отношении не создали), поскольку «величие и сложность гуманистических задач, которые ставит перед собой советская литература, определяются величием, трудностью и сложностью задач, которые ставят перед собой Коммунистическая партия и современная наша жизнь» (КВ, с. 11, 15) — партия прежде жизни. КПСС действительно вскоре оказалась перед очень сложными, но отнюдь не великими задачами, которые решить не смогла. В. Щербина напомнил, что еще в 30-е годы Л. Леонов призывал к созданию образов современников, не уступающих «по силе выдающимся образам классической литературы» (КВ, с. 31). Достигнута ли эта цель теперь, он прямо сказать не осмелился, но о достоинствах советской литературы

¹ Андреев Ю. Летопись советской эпохи (Об идейно-эстетическом своеобразии советской литературы) // Литература и современность. Сб. 16. С. 67, 55, 61.

² См.: Сидоров Е. На пути к синтезу // Литература и современность. Сб. 15. Статьи о литературе 1975–1976 годов. М.: Художественная литература, 1977. С. 119–140.

³ См.: Кузнецов Ф. За все в ответе. Нравственные искания в современной прозе и методология критики. С. 572–573.

⁴ См.: Бочаров А. Эпос, миф, притча // Литературное обозрение. 1980. № 1. С. 35–37.

трещал много. Поставленный над литературой РСФСР С. Михалков был смелее, чего не видел у критиков: «Процесс создания советской классики продолжается... И критика, на мой взгляд, обязана смелее утверждать этот счастливейший факт биографии всей нашей, в том числе российской, литературы» (ПЗПН, с. 43–44). Между тем недовольный классик (автор текстов трех гимнов Советского Союза и РФ) сам был счастливейшим из своих современников: о нем при жизни издали 16 книг, больше, чем о ком бы то ни было¹.

Но «классика» вообще — это абстрактно, надо было ставить планку конкретно и повыше. Вас. Новиков не стал упрекать автора романа «Выбор» Ю. Бондарева «в намеренном нагнетании (как в “Бездне” Л. Андреева)» (все-таки Бондарев не декадент и эмигрант, как Андреев, а советский писатель-лауреат), хотя критику «временами кажется, что вот-вот все должно взорваться, словно в памятных романах Достоевского...» (ДЗГ, с. 52). Хорошо, если еще «памятных». В. Чивилихин не обладал даже бондаревскими способностями, однако прославился диетантско-историческим (зато национально-патриотическим) сочинением «романом-эссе» «Память», который, как Александру Овчаренко «кажется, не имеет предшественников в советской литературе. Но у него очень глубокие литературные корни. Они — в «Истории Пугачева» Пушкина. Что касается исторических богатств, если хотите — настоящих открытий в произведении, то они заслуженно привлекают внимание самого серьезного читателя»². Самым серьезным читателем Овчаренко считал, видимо, исторически безграмотного. И. Стаднюк как писатель был абсолютно безда-

¹ В. Распутину было посвящено 13 книг, Арк. и Б. Стругацким — 8, Василию Белову — 7, Д. Гранину — 6, Е. Евтушенко — 5 и т. д. (см.: *Чупринин С.* Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М.: Время, 2009. С. 813–814).

² *Овчаренко А.* Зрелость реализма // Литература и современность. Сб. 19. С. 272 (ЗР). У Чивилихина, так же как у А. Чаковского и И. Стаднюка, Овчаренко видел небывающую масштабность: «Действительность берется на всю глубину и со всей возможной широтой, так сказать, планетарно. А строитель нового мира — в беспремерном многообразии его связей с историей, страной, Землей, Вселенной» (Там же). А Метченко более сдержанно хвалил чивилихинскую «Память» за «сближение жанров художественного повествования с научным исследованием» (КЗ, с. 458).

рен¹ и, наверно, понимая, что на «Войну и мир» не потянет, стал писать просто «Войну» с официальной точки зрения, пользуясь консультациями В. М. Молотова, который при Сталине долгое время был вторым лицом в государстве. К концу толстой первой книги этого «панорамного романа» Стаднюк хронологически довел повествование до августа 1941 г. Ольга Кожухова похвалила «лаконизм мышлений писателя» и противопоставила его пушкинскому летописцу Пимену из «Бориса Годунова»: «Он не внимает равнодушно добру и злу, а защищает строго и твердо свою позицию, когда ее нужно мужественно отстоять перед разного рода любителями собственного покоя и перестраховщиками, перед теми, кто отвеивает зерно правды в полову, а полову в зерно...»². Это надо считать аргументацией. Гигантская беллетризованная история, естественно, не могла быть окончена.

Некоторые критики ранее осмеливались предъявлять претензии к подобным произведениям. «Вспомним о шумных атаках, которые в свое время велись на эпический, “панорамный” роман, — сетовал Метченко. — Одновременно нападкам подвергались и эпическая поэма. Крупномасштабным эпическим жанрам противопоставлялись жанры, “малые”, “исповедальная” проза, поэмы с преобладанием субъективно-лирического начала» (ПШИМ, с. 24). Авторами крупных многоплановых произведений представитель журнала «Коммунист» назвал несопоставимых по уровню одаренности писателей: И. Мележа, М. Алексеева, А. Ананьева, Ф. Абрамова, П. Проскурина, Ан. Иванова, А. Чаковского, В. Богомова, В. Закруткина (там же, с. 25). Эстетически «единый поток» был характерен для советской критики вообще и, может быть, для позднесоветской в особенности. А. Чаковский, по мнению Метченко, «добился серьезных успехов» в жанре политического романа, как он определил свою «Победу» (КЗ, с. 462), где основное действие происходит во время Потсдамской конференции; жанровую находку официозного иллюстративиста высоко оценил также Ю. Жуков (УМ, с. 140). Г. Марков в докладе на

¹ А. Овчаренко посвятил ему даже во время «перестройки» апологетическую статью «Книги для народа. О прозе Ивана Стаднюка» (Молодая гвардия. 1987. № 7. С. 253–262).

² Кожухова О. Время испытаний (О третьей книге романа Ивана Стаднюка «Война») // Литература и современность. Сб. 19. С. 197.

VII съезде советских писателей провозгласил «высокие идейно-художественные качества» и высокую читательскую оценку «таких эпоей, как «Вечный зов» А. Иванова, «Судьба» и «Имя твое» П. Проскурина, «Кровь и пот» А. Нурпейсова, романа М. Алексеева «Ивушка не плакучая», романа М. Стельмаха «Четыре брода»», не называя, в отличие от Метченко, действительно достойных произведений Ф. Абрамова и В. Богомолова, но, как и он, утверждал, будто в поэзии «дело развивалось к лучшему в жанре поэмы» (СЛБК, с. 20, 24). Приводился длинный список авторов поэм (там же, с. 24–25), которые сам докладчик вряд ли читал, особенно выделялись риторические сочинения Е. Исаева «Суд памяти» и «Даль памяти» с их «глубиной постижения народной жизни, органической причастностью к историческому развитию страны, объемной образностью и покоряющей простотой поэтической интонации. Диалогия по праву удостоена Ленинской премии» (там же, с. 24). Других доказательств совершенства этого претенциозного рифмоплетства Маркову не требовалось. Главным образом официоз был представлен в списках фамилий критиков и драматургов (там же, с. 26–27, 32). Наверно, даже из самых официозных литераторов один лишь главный писательский начальник мог среди достижений прозы о современной деревне назвать роман «Приволье» С. Бабаевского, ставшего символом конъюнктурщины еще в поздние сталинские времена; в тот же список более или менее незначительных имен почему-то попал талантливый В. Белов (там же, с. 12–13). Из числа пролетарствующих был выделен лишенный всякого эстетического чутья «признанный мастер прозы В. Кожевников» со сборником «Лилась река» (там же, с. 15), а потом с романом «Корни и крона»: «Значительная книга, далеко еще не оцененная по достоинству» (ОС, с. 6). А. Метченко тоже называл ее автора в числе писателей (тяготевших к «производственной тематике»), которые показывают «сложность пути к правильному решению новых жизненных задач (произведения В. Кожевникова, В. Попова, М. Колесникова, М. Бубенкова и других <...>), отказываясь сводить их к упрощенной коллизии: «новатор — консерватор»» (ПШИМ, с. 22), а А. Овчаренко, упомянув романную трилогию М. Колесникова о передовом рабочем Алтунине, который быстро дорос до поста начальника главка, сделал вывод: «Так называемый производственный роман приобретает новое качество <...>» (ЗР, с. 277). Вас. Новиков одобрил роман Ч. Айтматова «И

дольше века даится день» не столько за глобальную тему «судьбы мира и человека на земле», сколько за то, что показал «не человека вообще, а рабочего человека — основной фигуры общества, нашего времени» (ДЗГ, с. 66), хотя в сюжете айтматовский Едигей занят похоронами старого соседа и производственных рекордов не добивается. Метченко отметил и персонажей, обеспечивающих современный научный и технический прогресс. Это кибернетик Карналь в романе украинского писателя П. Загребельного «Разгон», Чинков в «Территории» О. Куваева и тот же Сергей Алтунин у М. Колесникова (КЗ, с. 470). Имевшего талант, но рано умершего геолога Куваева упомянул и Ф. Кузнецов в 1979 г., поставив его в ряд с совсем уж бледными фигурами «в основном молодых авторов» А. Кривоносова, А. Маслова, Ю. Скопа, А. Черноусова (АЖП, с. 40).

Официозные критики как правило не «опускались» до разбора произведений. Исключение сделал накануне «перестройки» Ю. Суровцев, посвятив несколько страниц своей огромной книги роману Г. Маркова «Грядущему веку» (ВСС, с. 212–216). Критик соглашался с высокоидейным автором в том, что «есть такие люди (и художественные персонажи, характеры-типы), “в биографиях которых как бы в концентрированном виде выражались существенные черты целого этапа истории. Антон Васильевич Соболев и был как раз таким человеком”. И стал — таким персонажем, таким положительным героем времени» (там же, с. 215). Прототипом этого крупного партийного работника явился первый секретарь Томского обкома КПСС Е. К. Лигачев, с 1983 г. зав. отделом ЦК, при Горбачеве член Политбюро, секретарь ЦК по идеологии, лидер консервативной части ближайшего окружения «перестроечно-го» Генсека.

Преобладали же списки фамилий с большим перевесом идейно выдержанных бездарей. Только у Метченко мог встретиться список, начинающийся тремя фамилиями людей без таланта, зато заканчивающийся четырьмя фамилиями людей с талантом: «Сейчас, когда отличается новый этап в освоении производительных сил Сибири, можно отдать должное Г. Маркову, А. Иванову, А. Коптелову, В. Астафьеву, С. Зальгину, О. Куваеву, В. Распутину и другим писателям, запечатлевшим волнующую поэтичность этого мира <...>» (ПШИМ, с. 16). Конечно, таланту Зальгина было далеко до астафьевского и распутинского, но про-

блемы он умел ставить небанально и даже смело¹. Человек от сохи, Метченко был искретен в своем идеологизме и в принципе умел разбирать произведения², ценил «деревенскую прозу», его не пугал «призыв “Беречь истоки!” <...> еще не так давно казавшийся кое-кому из критиков крамольным» (КЗ, с. 455), но ему, по сути, внушили, что он прежде всего «методолог» и должен об этом помнить даже при анализе отдельных произведений. Например, индивидуализм дезертира Андрея Гуськова в повести В. Распутина «Живи и помни» для него вступает в резкое противоречие с укладом жизни советских людей» (ПШИМ, с. 20), а не просто сибирских крестьян. Вообще о произведениях В. Белова и В. Распутина он писал: «Только вырвав эти явления из всего комплекса явлений развитого социализма можно было истолковать их как апологию патриархальности, ностальгию по уходящему в небытие жизненному укладу, неприятие будущего. <...> Ход истории, обострение идеологической борьбы в современном мире убеждают, что подлинная защита общечеловеческого возможна только с позиций социализма» (КЗ, с. 459). «Деревенскую прозу», в том числе и социально-критические произведения Федора Абрамова, защищал и выходец с русского севера Феликс Кузнецов. Он признал «Прощание с Матерой» Распутина рубежом в развитии этой прозы, но потому, что ее героини неизбежно уйдут из жизни, а «сохранить и приумножить их нравственный опыт» надо. «Перед литературой стоит непростая задача: исследовать современную народную жизнь, современные характеры, формирующие его

¹ В списке авторов «лучших книг» о Сибири, предложенном Ф. Кузнецовым, он один, названный вторым, был лучше остальных: Г. Маркова, С. Сартакова, Ю. Сбитнева, В. Шугавева (КВ, с. 21).

² Так, в одной из его работ, в разделе «Открытие континента человечности», содержатся здравые суждения с элементами анализа о произведениях В. Быкова «Сотников», В. Распутина «Живи и помни», В. Шукшина «Стенка», Ю. Бондарева «Берег» (см.: Метченко А. Открытие мира и мир художественных открытий. Статья первая // Москва. 1977. № 5. С. 197–203). Он обращал внимание на шукшинских «чудиков», видя в них «нечто близкое горьковским “чудакам”, украшающим жизнь, либо шолоховским героям с “чудинкой”».

(так. — С. К.)»¹. Однако ничего сопоставимого с «деревенской прозой» последующая литература не дала.

И уж конечно официозная критика была резко нетерпима к эмигрантам. Она приняла концепцию романа Ю. Бондарева «Выбор», один из персонажей которого, Илья Рамзин, вынужден был в ситуации жестокой несправедливости на войне покинуть родину, потом все-таки вернулся, но жить не смог. Как писал В. В. Новиков, «оказалось, что духовно Илья погиб уже давно, а его самоубийство «по-итальянски» в гостинице — это всего лишь физическая гибель человека, больного давно и неизлечимо. <...> Как же велика вина сына, если мать, приехав на кладбище, где хоронили Илью, не может выйти из машины: она не в силах заставить себя бросить прощальную горсть земли в могилу. Нет, не нашел искупления господин Рамзэн на родной земле!..» (ДЗГ, с. 56, 57) — злорадно восклицал благополучный член-корреспондент АН СССР. Но все-таки в романтическом «Беглеце» Лермонтова прототипическая ситуация художественно более убедительна.

К. У. Черненко призывал писателей не допускать «ни умаления наших великих, бесспорных достижений, ни лакировки действительности при драматизации недостатков» (ПЗПН, с. 11). Г. М. Марков и без его совета говорил в 1981 г., что в интересах заблудшего товарища высказать «ему горькую правду, указать, если это необходимо, на отступления от нашей коммунистической истины или на приблизительное, неполное воссоздание образа советской жизни» (СЛБК, с. 29). Ф. Ф. Кузнецов борьбу за идеологическую чистоту маскировал под защиту вечных истин и ценностей, «которые каждый раз, в новых социальных условиях, на своем уровне понимания добра и зла, <,> отстаивает всякая истинная литература. Отход от этих нравственных истин, отказ от высоких и четких нравственных критериев в литературе есть первый признак сползания к нравственному релятивизму <...>» (КВ, с. 28). Этот пассаж вошел в его книгу 1986 г. «Родословная нашей идеи». В изрезанной рецензии на нее с редакторским названием автор настоящей статьи все-таки смог задать борцу за нравственность ряд вопросов, в том числе: «Каков же второй признак спол-

¹ Кузнецов Ф. Здравствуй, племя младое!.. // Литература и современность. Сб. 16. С. 75. Название статьи скромно позаимствовано у Пушкина.

зания и что остается на долю наконец достигаемого релятивизма?»¹

Георгий Марков поощрял отличившихся: «Известно, какую политическую зрелость и принципиальность проявила, например, Московская писательская организация, которая разоблачила и осудила неких явно инспирированных из-за рубежа самозванных “издателей” собственных убогих, дурно пахнущих сочинений» (СЛБК, с. 37). Имелся в виду неподцензурный (хотя и не в политическом плане) альманах «Метрополь», который группа писателей во главе с В. Аксеновым и Виктором Ерофеевым попыталась донести до советских читателей без постороннего вмешательства. Победитель в этом деле, первый секретарь правления названной писательской организации, подробно расписал, чем именно дурно пахли неподходящие сочинения².

За идеологическое же упущение могли покритиковать, пусть мягко, даже всемирно известного киргизского писателя Айтматова. В его романе «И дольше века длится день» (названием, кстати, стала строка Пастернака) советско-американский космический экипаж встретился в полёте с представителями гораздо более развитой, чем земная, цивилизации и сообщил об этом руководителям полёта. Власти обеих сверхдержав сочли этот контакт опасным для Земли и на паритетных началах решили исключить возможность возвращения слишком много узнавших космонавтов. «Паритетность» — как знак равновеликого вклада в космическую акцию — отвлекается от качеств двух мировых сил, степени их исторической жизнеспособности, приближения к идеалу всечеловеческого жизнеустройства³, — указал практически безвестный Н. Потапов в широко известной газете «Правда» 16 февраля 1981 г., правда, положительно оценив в романе многое другое. Был ли он автором процитированного абзаца, можно сомневаться, так как абзац этот без кавычек был дословно повторен Вас. Новиковым в журнале «Знамя» (№ 6) после длинной

¹ *Кормилов С.* Критерий — точность // Литературное обозрение. 1987. № 6. С. 68.

² См.: *Кузнецов Ф.* Конфуз с «Метрополем» // Кузнецов Феликс. Размышления о нравственности. М.: Советская Россия, 1979. С. 397–402.

³ *Потапов Н.* Мир человека и человек в мире (Заметки о новом романе Чингиза Айтматова) // Литература и современность. Сб. 19. С. 153.

закавыченной цитаты из статьи Потапова. От себя Новиков добавил, в частности, что у Айтматова «паритет» не уживается с чьим-либо нравственно-гуманистическим «приоритетом» (ДЗГ, с. 75), но его описание наших земных дел тоже похвалил.

А. Метченко несколько спокойнее заметил, что даже столь талантливому Айтматову «не удалось синтезировать условность с достоверностью», ситуация с ракетным обручем вокруг Земли (он и сделал невозможными контакты с инопланетной цивилизацией и возвращение космонавтов из полета) «по обоюдному соглашению двух противоборствующих цивилизацией кажется надуманной» (КЗ, с. 471), то есть надо было обвинить одних американцев. Метченко одобрил использование мифа в повестях Айтматова «Белый пароход» и «Пегий пес, бегущий краем моря» (о нивхах — коренных жителей Сахалина), но в его декларации насчет перспективности мифа в реалистической литературе увидел «немалую долю преувеличения. Не во всей современной литературе миф играет ту большую роль, какую отводит ему автор “Белого парохода”. <...> Если миф о Матери-Оленихе органически входит в повесть Айтматова, то Хозяин острова в «Прощании с Матерой» не очень органично «вписывается» в стилистику повести. У Распутина — иные национальные традиции, чем у Ч. Айтматова, Ю. Рытхэу, В. Санги, Г. Ходжера, сильнее и непосредственнее связанные — через своих героев — с истоками мифологического мышления» (КЗ, с. 483–484). Это довольно интеллигентно и даже небезосновательно. Не то у Андрея Иезуитова. В статье «Актуальные вопросы теории социалистического реализма» он напомнил: «В марте 1982 года исполнилось 60 лет со дня выхода в свет знаменитой ленинской статьи “О значении воинствующего материализма”. Эта работа сохраняет непреходящую ценность и для современной науки в целом, и для понимания вопросов реализма в частности» (КВ, с. 54). Воинствующий материалист строго высказался о рассказах В. Распутина «Век живи — век люби» и «Что передать вороне?», где автор предполагает существование всей жизни человека от начала до конца изначально и верит в существование связи между этим миром и не этим, признается в бессилии перед неизъяснимостью наших понятий. В рассказе «Наташа» герой вдруг узнает в больничной медсестре «спутницу по своим таинственным полетам с ней, почти ангельским, в его странных видениях, которые для самого автора являются реальностью» (там

же, с. 55–56). Осуждается также «мировоззренческое кокетство» Б. Евдокимова, Е. Шатько, Г. Семенова, В. Солодухина «и некоторых других писателей». В романе И. Друцэ «Белая церковь», возмущается Иезуитов, «мы встречаемся с форменной поэтизацией церковной обрядности и церковного быта», хотя — немного сменяет он гнев на милостьню — действие романа «происходит в XVIII веке, когда люди в самом деле обладали определенной исторически обусловленной психологией» (там же, с. 56).

Встречалась в официозной критике и самокритика, но, конечно, не идеологическая. В 1981 г. Г. Марков признавался «в слаженности устойчивых связей писательских организаций с театрами», которые нуждались «в произведениях масштабных, поднимающих большие проблемы, граждански страстных, с героями, занимающими активную позицию», а «таких пьес было маловато», отчего «театр искал для себя материал в других жанрах» и «без пьес, без критических статей о спектаклях и кинокартинах журналы выходят систематически» (СЛБК, с. 32–34). Через два года, не называя своих источников, писательский начальник был готов «признать правильным неудовольствие многих читателей по поводу излишнего “бытовизма” и заземленности жизни советских людей, проявляющихся в отдельных книгах» (ОС, с. 9). В 1984 г. этот графоман скрепя сердце покаялся: «Не перевелись еще пока произведения поверхностные, серые легковверные, порой и вовсе бесталанные» (ПЗПН, с. 39). Впрочем, его книги из-за толщины всегда весили много.

Через полвека после возникновения словосочетания «социалистический реализм» А. Метченко констатировал, что обозначаемое им явление — «неоднозначное и чрезвычайно динамичное, не вмещающееся в короткую формулу. Возможно, формула и будет найдена, когда будут учтены все существенные черты и признаки этой системы» (КЗ, с. 493). Он признавал: «Пока не до конца осознаны природа и характер *новаторства* искусства социалистического реализма, что приводит отдельных эстетиков к капитуляции перед “новациями” модернизма» (ПШИМ, с. 7–8). Его беспокоило то, что «в последние годы в выступлениях ряда теоретиков и историков литературы и искусства особое значение стало придаваться синтезу социалистического реализма с модернистскими или авангардистскими течениями» (КЗ, с. 476). Он не сомневался: «Суть течения, особенно модернистского, полнее всего выражают его эпиго-

ны. Суть реализма — выдающиеся художники» (там же, с. 492). А социалистический реализм превратился «в ведущее — прежде всего по присущему ему духу ответственности за будущее человечества — направление мировой литературы и искусства», и «о совестливости как одном из атрибутов социалистического реализма говорят многие <...> деятели нашего искусства» (там же, с. 473, 444). Совесть имел, значит, не один Феликс Кузнецов.

Ю. Андреев отдал некоторую дань художникам-предшественникам: «<...> социальные аспекты жизни общества и отдельного человека» превратились «в полноправный объект художественной литературы. Критический реализм проложил путь в эту “страну”, социалистический реализм ее всесторонне разведal и непрестанно продолжает все глубже осваивать»¹. А. Иезуитов признал «порождением одного художественного метода» произведения от «Барсуков» Л. Леонова до «Буранного полустанка» (второе название романа «И дольше века длится день»: первое, наверно, показалось автору небезопасным) Ч. Айтматова (КВ, с. 64) и наконец-то предложил задачу: «Одной из самых актуальных и сложных задач современной теории художественного развития является сейчас создание общей теории художественного реализма <...>» (там же, с. 46). Новаторство данного теоретика состояло в том, что если большинство других считало «методом» основной содержательный принцип, то он окончательно размыл это понятие, заявив, что метод состоит из «идеи, принципа и средств, с помощью которых реализуется тот принцип», которые относятся «и к содержанию, и к форме в искусстве» (там же, с. 47, 49). Формы его беспокоили, как и Метченко: оба опасались зловредного влияния модернизма через условные формы. Поэтому без ссылки на предшественника² Иезуитов провозглашал: «Социалистический реализм в современной советской литературе развивается и обогащается на своей собственной основе, но именно это обстоятельство и делает

¹ Андреев Ю. Летопись советской эпохи (Об идейно-эстетическом своеобразии советской литературы). С. 47. Ф. Ф. Кузнецов фактически считал вслед за А. А. Ждановым «родословной нашей идеи» только наследие революционных демократов XIX в.

² «Социалистический реализм с самого своего возникновения имел собственную идейно-эстетическую основу» (Метченко А. На собственной основе // Новый мир. 1978. № 9. С. 246). По мнению автора статьи, собственный вклад социалистического реализма в движение литературы важнее того, что он унаследовал.

его одновременно внутренне устойчивым и необыкновенно динамичным, способным усваивать и творчески перерабатывать достижения и завоевания художественной культуры человечества на всем протяжении ее развития» (там же, с. 64). Во «все протяжении» входило, однако, далеко не все. Правда, студентка Литературного института Н. Веселовская в выступлении на юбилейном пленуме правления Союза писателей относилась к социалистическому реализму даже труд переводчиков, говоря, что здесь присутствует немало «прозаиков, поэтов, драматургов, критиков, переводчиков, чьим именем гордится литература социалистического реализма» (ПЗПН, с. 114). Сама она за истекшие десятилетия эту литературу ничем не прославила. Разговоры о социалистическом реализме прекратились с исчезновением социалистической реальности.

Практически все официозные литераторы и критики призывали писателей создавать активных героев. В. Щербина один из последних вспоминал положительные примеры из литературы 1930-х гг.¹ «...как нельзя более кстати был бы пример героев наподобие Павки Корчагина, гайдаровского Тимура — честных, самоотверженных, ясными глазами глядящих в будущее» (КВ, с. 41), — писал застрявший в далеком прошлом автор статьи «Герой перед лицом времени». Он все еще вместо разумного, нормального устройства жизни проповедовал «пафос героизма», боевого и трудового, в обществе застойного периода, вовсе не расположенном к крикливому пафосу, и сокрушался оттого, что «многие из литературоведов и критиков даже стесняются употреблять <...> понятие: положительный герой, некогда ославленное как порождение догматизма» (там же, с. 37, 35). Может быть, и не стеснялись бы, если бы бездарный, но поставленный над всеми писателями и осыпанный наградами Г. Марков не навязывал именно его, хотя о том же можно было сказать — и говорилось — как-нибудь иначе: «Заменяя понятие “положительный герой” на такие понятия, как “народный характер”, “современная личность”,

¹ Хотя Александр Макаров еще в статье 1960 г. «Строгая жизнь» о произведениях молодых А. Рекемчука, В. Аксенова, В. Липатова, Г. Калиновского, В. Семина и Б. Можаяева (см.: Макаров А. Идущим вслед. М.: Советский писатель. 1969. С. 491–538) пришел к выводу, что с 1930-х гг. очень многое изменилось, и примеры подвига Павла Корчагина или шолоховского Давыдова современный юноша в собственной жизни применить не может.

“духовный человек”, критики утратили один из коренных критериев своих оценок <...>. Другие понятия — будто бы «надуманные и догматические», а совсем заезженное — значит, не догматическое. «Ясно же, что понятие “положительный герой” воплощает совокупность таких черт этого героя, которые отвечают и историческому опыту народа, и самым высоким идейно-художественным требованиям нашей партии» (СЛБК, с. 28). Теоретические откровения Г. Маркова процитировали полностью и тот же В. Щербина (КВ, с. 36), и А. Метченко (КЗ, с. 469), а все-таки последний раньше мог себе позволить говорить несколько иначе — что значение проблемы характера «возрастает, но речь должна идти об усложнении взаимосвязи между героями и обстоятельствами, о новом соотношении между типическим и неповторимым в самой социалистической личности» (ПШИМ, с. 20). Вас. Новиков все же дал своей статье 1981 г. название «Духовная зрелость героя», и хотя Г. Марков продолжал талдычить, что положительных героев у нас в жизни «миллионы, десятки миллионов... На них держится наша могучая держава, они творцы нашего героического настоящего, нашего героического грядущего» (ОС, с. 9), даже Ф. Кузнецов не столь патетически (но не без пафоса совсем) должен был признать: «В жизни нашей столько трудностей, столько еще недостатков, столько нерешенных проблем, что она требует, взыскует всенародной инициативы, социальной активности, <...> пробуждения в душах людей чувства хозяина и борца, лично ответственного за эту жизнь» (КВ, с. 26). Раз чувство хозяина и борца требовало пробуждения, значит, оно не бодрствовало.

Однако о «родословной нашей идеи» уже поздно было писать. Неотвратимо приближался ее конец.

S. I. Kormilov

Decrepit under the mask of maturity.

Late Soviet official literary criticism

In the late 1970s — the first half of the 1980s, official criticism did not analyze literary works, formed an ideal image of literature for it as a whole, less often for some of its varieties. Lists of surnames of just as semi-official writers were more characteristic than singling out some authors, and talented ones if they were called, then not without complaints to them. The «virtues» of literature were explained by its party leadership; in fact, ideological orthodoxy and political relevance were

considered the only quality criteria. Weak attempts were made to introduce something into the «theory of socialist realism».

Key words: program, congress, plenum, ideology, socialist realism, level of literature.

Об авторе:

КОРМИЛОВ Сергей Иванович, доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Содержание

От редколлегии 5

Поэзия старости

В.А. Кошелев

«Чего тебе надобно, старче?..» 11

О. А. Кузнецова

Категория «временной» старости
в русской культуре XVII — нач. XVIII в. 21

Ю. М. Никишов

Старость в творческом сознании Пушкина 32

С. А. Васильева

«Скупая» старость: пушкинские традиции
в рассказе Вс. Соловьева «Старик» 477

С. В. Галанинская

Функционирование мотива старости и старения в
«Стихотворениях в прозе» И. С. Тургенева и
«Крохотках» А. И. Солженицына (на примере анализа
миниатюр «Старик» и «Старение») 588

О. И. Федотов

«Старик, пишу тебе по-новой...»
(Стихотворные письма Бродского
к Виктору Гольшеву) 66

Е. А. Пастернак

«И подумать только, это навсегда»:
мотив старости в лирике Б. Рыжего 85

Иллюзии старости

П. С. Громова

Инфернальная старость: образы стариков
в русской романтической повести 99

А.Б. Танхилевич

Живые и мертвые старики у Исаака Бабея 107

А. А. Липинская

«Если бы старость могла...»
Поздняя готика о конфликте поколений 118

- А. Ю. Сорочан*
 «Страшный старик»: «Третий возраст» в лавкрафтианском хорроре 127
- С.Ф. Меркушов*
 «Зона» как воплощение / развоплощение ветхого мироздания (повесть «Пикник на обочине», сценарий «Сталкер» А. и Б. Стругацких, фильм «Сталкер» А. Тарковского)..... 136
- А.М. Лобин*
 «Вторая жизнь» — возвращение в собственное прошлое как новый тренд хронофантастики..... 148

Ценности старости

- А.А. Рыбакова*
 «Горе тому, у кого её не будет под старость»: роль «старой сказки» в жизни героев хроники Н.С. Лескова «Соборяне» 163
- С.С. Царегородцева*
 Старость и молодость: два нравственно-религиозных этапа в истории старообрядчества (по роману Г.Д. Гребенщикова «Чураевы») 1700
- Е. В. Воскобоева*
 К вопросу о соотношении старости человека и мира в дневниках Е.Л. Шварца 1940-х гг. 179
- А. В. Кошелев*
 Статья об О. И. Сенковском из «Справочного энциклопедического словаря» (1855) 188
- А. Е. Новиков*
 Образ старости в трилогии В. И. Белова «Час шестый» . 195
- С. М. Пинаев*
 Старость как крушение иллюзий в драматургии Юджина О'Нила 203
- Д. Д. Николаев*
 Старость как функция: образы стариков в прозе молодого Бунина 212

| | |
|------------------------------------------------|------|
| <i>И.В. Мотеюнайте</i> | |
| Старость как архетип личности в романе | |
| Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой»... | 2266 |
| <i>О.С. Карандашова</i> | |
| Старость детскими глазами..... | 239 |
| <i>О.Н. Турьшева</i> | |
| Самосознание и ценность старости в романе | |
| А. Мердок «Сон Бруно» | 248 |

Символы старости

| | |
|-------------------------------------------------------|-----|
| <i>А. П. Тимофеева</i> | |
| Старость в радости. Символическое назначение | |
| образов стариков в драматургии и на сцене | |
| японского комического театра Кёгэн | 259 |
| <i>С. В. Фролов</i> | |
| «Старость» в русской музыке, или Парадоксы | |
| творчества периода «Старости» П. И. Чайковского | 269 |
| <i>Н. Е. Никонова</i> | |
| Старость как сюжет житнетворчества | |
| В. А. Жуковского | 281 |
| <i>Ли Цун</i> | |
| «Старость» Китая во «Фрегате “Паллада”» | |
| И. А. Гончарова | 296 |
| <i>С. В. Денисенко</i> | |
| «Старость» у И. А. Гончарова: | |
| биологическая, социальная и моральная..... | 301 |
| <i>Т. В. Левицкая</i> | |
| Неугомонная старуха: | |
| Н. А. Лухманова на русско-японской войне | 308 |
| <i>А. П. Люсьй</i> | |
| «Привет от старухи в скалах», или Осень пиэтистов.... | 317 |
| <i>Ю. В. Доманский</i> | |
| Старость в «Вишнёвом саде» Чехова | 328 |
| С. И. Кормилов | |
| Дряхлость под видом зрелости. Позднесоветская | |
| официозная литературная критика | 340 |

Научное издание
Старость как сюжет

Составитель А. Ю. Сорочан

Подписано в печать 23.11. 2020

Формат 60x84 1/16

Бумага типографская.

Заказ 286.

Подписано в печать 23.11.2020.

Объем 23 п.л., усл. изд. л. 21,39.

Тираж 500 экз.

Отпечатано в ООО «Альфа-пресс»

8 910 532 1504

