

предвидеть пути развития русской критики, теории и истории отечественной литературы. А значит, дневник Шевырева является замечательным документом в истории русской эстетической мысли, критики и журналистики.

Литература

1. Аронсон М. Поэзия С. П. Шевырева//Шевырев С. П. Стихотворения. - Л., 1939.
2. Бабанов И. Очерк жизни и творчества Винкельмана //Винкельман И. И. История искусства древности. Малые сочинения. - СПб., 2000.
3. Белинский В. Г. Полн. Собр. соч.: В 13-ти т. - Т. VI. - М., 1957. Далее Белинский цитируется по этому изд. с указанием тома и страницы в скобках.
4. Бознак О. А. Литературно-критическая деятельность С. П. Шевырева 1840-1850-х годов. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. - СПб, 2004.
5. См.: Гинзбург Л. Из литературной истории Бенедиктова//Поэтика. - Вып. II. - Л., 1927; Шимкевич К. Бенедиктов, Некрасов, Фет//Поэтика. - Вып. V. - Л., 1929. -С.105-134.; Маймин Е. Об одном переводческом опыте С. Шевырева//Мастерство перевода. - Сб. 9. - М...1973. - С.385-405; Рассадин Ст. Между верою и знанием, или Русский неудачник. Владимир Бенедиктов //Рассадин Ст. Русские, или Из дворян в интеллигенты. - М., 2005. - С315-328.
6. Гулыга А. В. Гердер и его "Идеи к философии истории человечества" //Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. - М., 1977.
7. Константинова С. Л. "Итальянский текст" русской литературы XIX-XX вв. - Псков, 2005.
8. Крупчанов Л. М. История русской литературной критики XIX века. - М., 2005.
9. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте.//Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. - Т.1. - Таллинн, 1992.
10. Манн Ю. Русская философская эстетика (1820- 1830-е годы). - М., 1969.
11. Маркович В. М. Уроки Шевырева // Шевырев С. Об отечественной словесности. - СПб, 2006.
12. Московский наблюдатель, 1835. - Ч. 1. - С.493-525. Далее статьи журнала цитируются по этому изд. с указанием в скобках года, части и страницы.
13. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2-х т. - Т.2. - СПб, 1992.
14. Флоренский П. Тайна имени. - М., 2007.
15. Шевырев С. Итальянские впечатления. - СПб, 2006.
16. Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. - М.-Л., 1961.

А.Г. Разумовская

МАСКАРАД НА ФОНЕ ПАРКОВЫХ ДЕКОРАЦИЙ В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА

Луна освещает карнизы,
Блуждает по гребням реки...
Холодные руки маркизы
Так ароматны-легки.

"О принц! - улыбаясь, присела, -
В кадрили вы наш vis-a-vis".
И томно под маской бледнела
От жгучих предчувствий любви.

Вход скрыл серебрящийся тополь
И низко спадающий хмель.
"Багдад или Константинополь
Я вам завоюю, ma bell".

"Как вы улыбаются редко,
Вас страшно, маркиза, обнять!"
Темно и прохладно в беседке.
"Ну что же! Пойдем танцевать?"

Выходят. На вязах, на кленах
Цветные дрожат фонари,
Две дамы в одеждах зеленых
С монахами держат пари.

И бледный, с букетом азалий,
Их смехом встречает Пьеро:
"Мой принц! О, не вы ли сломали
На шляпе маркизы перо?" [1, с.50]

Своим шутивным стихотворением "Маскарад в парке" (1912) А.Ахматова подключилась к получившей широкое распространение на рубеже XIX-XX веков игре, превращавшей жизнь в бесконечный праздник. Эпоха *fin de siècle* с ее артистическими кабаре, костюмированными балами и маскарадами отличалась театрализацией действительности. М.Бахтин отмечал, что "празднества на всех этапах своего исторического развития были связаны с *кризисными*, переломными моментами в жизни природы, общества и человека" (курсив авт. - А.Р.) [2, с.14]. Такой во многом переломной была культура Серебряного века с ее игровой, "мистифицирующей" стихией, карнавальным мироощущением, позволявшими совершить "временный выход в утопический мир" [2, с. 303]. Стремление укрыться от реальности в мире прошлого, "страстное предпочтение прошлого настоящему" (Г.Адамович) возродили интерес к празднествам во вкусе рококо - "золотого века дворянства".

Ярко выраженные настроения пассаизма, свойственные культуре начала XX века, определяли художественную, просветительскую, критическую деятельность представителей объединения "Мир искусства" и символизма, которые, реконструируя эпоху XVIII века, видели в ней близкий тип мировоззрения. Размышляя о причинах охватившего современников увлечения XVIII веком, П.Муратов писал, что "память поддерживается в поколениях не столько музеем и документом, как традицией, живущей в вещах, в незаметных подробностях быта, привычек, вкусов. В нашей жизни сохранились, может быть, до сих пор какие-то следы и черточки такой традиции, восходящей к 18 веку" [14, с. 22]. В это время актуализировалось внимание и к садово-парковому искусству (главным образом - французского, регулярного типа), что преобразилось в изображении персонажей на фоне парковых интерьеров.

Стилизациями под XVIII век с его переодеваниями и лицедейством был особенно увлечен А.Белый, который много позже вспоминал: "Особенно я вызывал удивление стихами под Сомова и под Мусатова: фижмы, маркизы, чулки, парики в моих строчках, подделках под стиль, новизной эпатировали" [3, с. 226]. Таковы стихотворения "Объяснение в любви" (1903), "Менуэт" (1903), "Прощание" (1903), "Променад" (1903), "Опала" (1903), "Любовь" (1907), "Роскошная дева" (1908), где в аллеях старинных парков разворачиваются маскарадные сценки. Парковые декоративные детали шаблонны: это арки, фонтаны ("Под шепот алмазных фонтанов/проходят сквозь арку"), куртины ("для взора угодный,/прилежно разбитый цветник", "На клумбах левкои"). И сами персонажи - маркизы, вельможи, графы с лакеями - будто сошли с полотна Сомова и, словно исполняя старинные медлительные танцы, жеманятся, отвешивают

поклоны и реверансы. По-маскарадному пышные костюмы подчеркивают их игровой, неестественный облик ("И с буклей посыпалась пудра/ на золотом шитый камзол", "вкруг море камзолов и кружев"). Слова, мысли и поступки этих ряженных трафаретны и вызывают ассоциации не только с героями К.Сомова, но и "бледно-голубого Ватто", о котором А.Белый писал: "Здесь - небо сквозное, и земля не земля в лунной лазури; фонтаны поют, плят, клопочут, рыдают, смеются; и радуги в них смеются; друг обнимает подругу; но откуда-то пришли маски; их не надо бояться; здесь небо, земля - не земля и небо - здесь, в лунной лазури, где слезы поют, плят, клопочут, рыдают, смеются.

Откуда-то пришли маски..." [4, с. 173]. Кукольные персонажи Белого, созданные вслед за художниками, старательно доигрывают свои роли, не замечая, что время их сочтено. И только парковые статуи напоминают о близкой смерти:

Ей грезится жар поцелуя...
Вдали очерганьем неясным
Стоит неподвижно статуя,
Охвачена заревом красным. [7, с. 59]

Контраст между чувствительностью персонажей и неподвижностью изваяний, а также нарочитое использование архаизма "статуя" придают горько-ироническое звучание любовной сценке: весь пыл, вся страсть героев временны, их существование иллюзорно, превращение в застывшие статуи неизбежно. Символикой красного цвета автор отсылает к традиции маскарада с его "памятью" о чуме, смерти, что придает шутовскому изображению живых людей иной оттенок. "С легким налетом непристойности" (В.Орлов) в стихотворении "Прощание" обыгрываются разные значения слова "бюст": женская грудь ("...обнявши подругу за талью,/склонился на бюст") и скульптурное изображение ("Взирает на них без участия/холодный и мраморный бюст./На бюсте сем глянec") оказываются взаимозаменяемы.

В унисон маркизам жеманится и природа. Она предстает не естественной, а также стилизованной - под пасторальную: "Сияет роса на листочках", "Горит в золотистых лучах/Под вешнею лаской фортуны/И хмелью обвитый карниз,/И стены..." ("Объяснение в любви"), "Подули зефиры -/воздушный аккорд/Эоловой арфы" ("Менуэт"), "И к листику листик/прижался:/то холодный зефир прошумел" ("Прощание"). Подчеркнутая игривость тона доводится до шаржирования, а включение в маскарадные картинку элементов пасторальной образности (листочек, ветерок, сладкие лепестки и т.п.) наряду с шаблонностью парковых деталей переводит садовые сценки у Белого в ранг пародии. Здесь проявляется, говоря словами Ю.Тынянова, "превращение изысканности в нарочитость" [16, с. 287], что порождает комический эффект, пародийность создается за счет акцентировки отработанных культурой клише. Так автор передает нарастание внутреннего несоответствия между идеализацией старой России, тоской по ее прошлому и ощущением ее ненужности новой стране. Поэтому А.Белый, отстраненно воспринимая чуждый стиль ушедшей эпохи, лишенный в современности внутреннего наполнения, и помышляя об истинных ценностях, умышленно рисует лишь внешний абрис XVIII столетия.

"Мотив трагической арлекинады" (В.Альфонсов) был широко распространен в художественном сознании эпохи символизма. Игрушечность человеческих страстей обнажил в "Балаганчике" А.Блок, превратив Коломбину в картонную куклу, а Пьеро заставив истекать клюквенным соком; декоративны маска Пьеро у лирического героя А.Вертинского и балетное исполнение роли Коломбины А.Павловой и др. Выразителем настроений своего времени по праву считается К.Сомов, в чьем творчестве рано появилось изображение, по словам А.Бенуа, "трогательного времени наших дедушек и бабушек", но постепенно "потешные исторические сюжетики сентиментально-мечтательного оттенка" ("Конфиденции" (1897),

"Купальщицы" (1899), "Остров любви" (1900)) переросли в картины, высвечивающие XVIII век в его "похоронной праздничности, почти пугающей своей роскошью" [6, с. 139]. А.Бенуа отмечал "некоторую болезненность" декоративных фантазий своего друга: "Та же тревожная роскошь, то же обилие золота и сверкающих камней, то же сплетение несуразное, но прельстительное каких-то небывалых растений, те же вьющиеся линии, те же томные создания, с загадочными взорами, в старинных роскошных нарядах, как-то странно мелькающие среди этого бреда, запутанные в нем и зависящие от него. Бред волшебный, пленительный, полный какого-то мучительного настроения..." [6, с. 139].

Карнавальный гротеск широко представлен у Сомова начиная с 1910-х гг. в его "жутких и едких" (П.Муратов) работах "Арлекин и смерть" (1907), "Пьеро и дама" (1910-12), "Язычок Коломбины" (1913-15), "Маркиза и Пьеро" (1916), "Арлекин и дама" (1910-гуашь и 1921-х.м.), "Пьеро и дама, парк, фейерверк" (1923, вариант гуаши 1910 г.) и многих других. Традиционные маски итальянской *commedia dell'arte*, "дурачась и веселясь, проходят перед зрителем на фоне декоративных аркад и освещенного вспышками ракет ночного неба. Жизнь, похожая на маскарад, сменяется подлинным спектаклем, в котором все в еще большей степени мимолетно и преходяще, нереально и призрачно" [15, с. 72].

Поэты-символисты чувствовали в художнике родственность мироощущения, недаром не раз откликались на его творчество. Так М.Кузмин в статье о Сомове 1916 года писал: "Сама природа его беспокойна и почти неестественна: ветер гнет тонкие деревца, радуга неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком [12, с. 471]. Действительно, на картинах художника природа лишена своей естественности, в ней тоже есть игра, декоративность, "лубочно-наивные радуги и фейерверки как эталон "красивого"" [13, с. 302]. М.Кузмин пронизательно уловил в его произведениях воплощение трагического мироощущения современника: "Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг - вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство - череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок - вот пафос целого ряда произведений Сомова. О как не весел этот галантный Сомов! Какое ужасное зеркало подносит он смеющемуся празднику!...Смерть - вот чего боится Сомов, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск" [12, с. 471].

Такова картина "Вечер" (1900-1902): садовые арки, увитые пышными гирляндами виноградных лоз, расположены симметрично. На крупных желто-розоватых гроздьях играют лучи заходящего солнца. В перспективе - ровные ряды боскетов и статуя в виде мужской фигуры с виноградом, по-видимому, Дионис. Изображенные на переднем плане две дамы с кавалером столь же безжизненны, как и виноградные лозы, как будто вылепленные по прихоти искусной руки мастера. В статуарности человеческих фигур лишь угадывается намек на веселые вакхические празднества - сильные эмоции чопорным персонажам Сомова неведомы. Они - потомки тех, кто в древности прислуживал богу плодородия и садов. Художник изобразил здесь театрализованное подобие жизни, выдуманность мира флиртующих камзолов, кринолинов и париков. Под пудрой скрывается тлен. За игрой и маскарадным весельем кроется "безграничный скептицизм" (В.Альфонсов).

Маскарад, в народной традиции являющийся "полным освобождением от жизненной серьезности" [2, с. 272], в искусстве начала XX века меняет свое символическое наполнение. Если в народном гротеске "маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения с самим собой", то в романтическом гротеске она, будучи оторвана от единства народно-карнавального мироощущения, "почти полностью утрачивает свой возрождающий и

обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, "Ничто"... [2, с. 48].

Об этом и "Терцины к Сомову" Вяч.Иванова, написанные в 1906 году:

О Сомов - чародей! Зачем с таким злорадством
Спешишь ты развенчать волшебную мечту
И насмехаешься над собственным богатством?

И, своенравную подъемля красоту
Из дедовских могил, с таким непостоянством
Торопишься явить распад и наготу

Того, что сам одел изысканным убранством?

Поэт размышляет, что кроется за этим: зависть ли к теням, тоска ли по утраченному или бесовское искушение:

И тайно грусть твою пытается некий бес

На легких празднествах твоей роскошной лени,
И шепчет на ухо тебе: "Вся жизнь - игра".
И все сменяется в извечной перемене

Красивой суеты. Всему - своя пора.
Все - сон, и тень от сна. И все улыбки, речи,
Узоры и цветы - (то нынче, то вчера)-

Чредой докучливой текут - и издалече
Манят обманчиво. Над всем - пустая твердь.
Играет в куклы жизнь, - игры дороже свечи, -

И улыбается над сотней масок - Смерть. (9, с.189)

Здесь фактически предвосхищается одна из самых "знаковых" работ Сомова - "Арлекин и смерть" (1907), где на фоне бездонного звездного неба, среди курчавящейся зелени застыла целующая пара. Романтическое свидание нарисовано под черным провалом неба как намек на близость небытия. Недаром на переднем плане два "рифмующихся" образа: дурачащийся, кривляющийся шут и позирующий, кокетливо изогнувшийся скелет, облаченный в покрывало. Их контрастность - Жизнь и Смерть - подчеркнута контрастом крикливых цветов костюма Арлекина (красно-желто-синий) и черно-белого одеяния скелета. Парк предстает здесь в виде аллеи, обрамленной березовыми деревьями с тщательно выписанной обильной листвой, символизирующей расцвет жизни. На цветущую пору указывают и разноцветные бабочки, вьющиеся вокруг пышной растительности в вазах на высоких постаментах. Композиция картины так же симметрична, как симметрично расположены напротив друг друга деревья, кусты, вазы, бабочки, Арлекин и Смерть. Все во власти Смерти, а потому лишь хочет *казаться* живым, полным сил, подчеркнута изображает страсть. Карнавальная бугафория вскрывается декоративностью рисунка, правильностью пропорций, заостренностью всех выразительных средств.

Эпоха маскарадов, когда "игра на время становится самой жизнью" (М.Бахтин), превратила садовое пространство в театральную сцену для спектаклей из жизни галантного века: сад стал местом конфиденциальных встреч, любовных свиданий и объяснений. Те же условно-стилизованые клише, что и А.Белый, использует М.Кузмин в цикле "Ракеты" (1907), на вторичность и

"напрасную манерность" некоторых стихов из которого указывали А.Блок, Н.Гумилев, современные исследователи [8, с. 28].

Маркиз гуляет с другом в цветнике.
У каждого левкой в руке,
А в парнике
Сквозь стекла видны ананасы.

Ведут они интимный разговор,
С улыбкой взор встречает взор,
Цветной узор
Пестрит жилетов нежные атласы... (11, с.40)

Заметим, что это уже стилизация стилизации: левкой и ананасы отсылают несомненно к А. Белому. Как и у него, трафаретная садовая атрибутика (цветники, боскеты, гроты, беседки) является декорационным фоном для разыгрывания комедии любовных отношений, "дионисовых игр". Это тоже зрелище без рампы, в котором грани между игрой и жизнью стерты:

Их руки были приближены,
Деревья были подстрижены,
Бабочки сумеречные летали.

Слова все менее ясные,
Слова все более страстные
Губы запекшиеся шептали.

"Хотите знать Вы, люблю ли я,
Люблю ли, бесценная Юлия?
Сердцем давно Вы это узнали".

- Цветок я видела палевый
У той, с кем все танцевали Вы,
Слепы к другим дамам в той же зале. [11, с. 41-42]

Подобные чувствительные пассажи, когда разговор влюбленных насыщается сентиментальной риторикой, обезличенной, лишённой живого чувства, создают "атмосферу мертвенной игры и автоматического эротизма" (Кузмин), как в поэзии А.Белого и картинах Сомова. Однако за банальностью сюжетов "безделушечных" стихов Кузмина стоит "улыбающаяся скука вечного повторения" [12, с. 472]. Образы, сюжеты, сценки, позы и слова клишированы, подчеркнута автоматичны, герои марионеточны. Они как будто "кочуют" из произведения в произведение, вовлеченные чужой волей в безостановочный маскарад, передавая ощущения человека, втянутого в вечную комедию. Так поэты и художники, рисуя ретроспективные маскарады на фоне "чопорных садов", каждый по-своему выражали ужас от осознания жизни как стремительного полёта "в бессмысленную пустоту забвения и смерти" (Кузмин). Менее всего изображение героев на фоне старинных парков осмыслялось поэтами как "сон", в котором можно укрыться от современности. Здесь хотя и звучало "эхо прошедшего времени", но размышлялось о вневременном, метафизическом.

Обнажение маскарадности жизни за многослойной масочностью находит развитие в ранней поэзии младшего современника символистов - Г.Иванова, которого В.Марков назвал "цитатным поэтом". Мир его ранней лирики создан "с оглядкой" не только на творчество М.Кузмина,

но искусно стилизует изящную живопись А.Ватто (прямая отсылка – в названии первой книги "Отплыть на о.Цитеру"-1912). Многие стихотворения "изготовлены" по рецептам "жемчужных шуток" Ватто, например:

О, празднество на берегу, в виду искусственного моря,
Где разукрашены пестро причудливые корабли.
Несется лепет мандолин, и волны плещутся, им вторя,
Ракета легкая взлетит и рассыпается вдали.

Вздыхает рослый арлекин. Задира получает вызов,
Спешат влюбленные к ладье - скользить в таинственную даль...
О, подражатели Ватто, переодетые в маркизов, -
Дворяне русские, - люблю ваш доморощенный Версаль.

Пусть голубеют вечера, вздыхают легкие свирели,
Пусть колыхаются листы под розоватою луной,
И воскресает этот мир, как на поблекшей акварели, -
Запечатлел его поэт и живописец крепостной.

(книга "Вереск"1916) (10, с.26)

Источником вдохновения в стихотворении Г.Иванова выступает увеселительный сад, запечатленный дворовым живописцем "на поблекшей акварели". Все праздничные развлечения здесь упомянуты: катание на лодках "под розоватою луной", красочные фейерверки, маскарадные переодевания, непритязательный "лепет мандолин", пылкие объяснения под вздохи "легких свирелей". Поэт непринужденно и с иронией рисует домашние гуляния, претендующие на версальскую изысканность, подчеркивая их избыточную декоративность: море - искусственное, но "даль" его таинственна, "причудливые корабли" "разукрашены пестро", арлекин - рослый. Обнажая искусственность картины, поэт, говоря словами Н.Богомолова, "балансирует на грани между вполне серьезным описанием и тонкой самоиронией" [7, с. 511]. Однако Иванов не переводит садовые сценки в ранг пародии, поскольку его ирония не доминирует над нежной грустью: для поэта и "доморощенный Версаль" заключает в себе милое, поэтичное, меланхоличное.

К.Шарафадина, говоря о поэтике игры в творчестве Г.Иванова, замечает: "Поэт использует доведенную им до виртуозности технику "внутреннего" цитирования, когда "тоска припоминанья" (И.Анненский) как бы произвольно извлекает из памяти классические строки и образы..." [17, с.156], включает в свое произведение "целые цитатные контексты -коллажи" [17, с.157]. Действительно, своей театрализованностью сценки Г.Иванова напоминают и картины К.Сомова с его условной праздничностью, но без свойственной художнику язвительной усмешки, "комического ужаса" (А.Белый о Сомове). В "лепете мандолин" угадывается отсылка к звенящим звукам мандолины в костюмированных представлениях М.Кузмина, с которым Г.Иванова объединяет и любование чувствительно-галантными персонажами. В подтексте также присутствует процитированное в начале статьи стихотворение А.Ахматовой, где манерность маскарадного этикета подчеркнута оксюморонами.

Как видим, в синкретическом искусстве Серебряного века словесные и изобразительные переключки создавали единую культуру, в которой мир игры представал как универсальный и всеобъемлющий. Маскарады, широко распространенные в этот период и в реальности, и в искусстве, стали одной из форм мифотворчества и одновременно обнаружили раздвоенность мироощущения человека начала века. По-разному изображая маскарадную игру (то шутивно, то пародийно, то меланхолически), авторы отразили в своих ретроспекциях, с одной стороны, томление по утопии, а с другой - обнажили ощущение катастрофичности бытия.

Литература

1. Ахматова А. Стихотворения и поэмы. - Л., 1989.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - 2-е изд. - М., 1990.
3. Белый А. Начало века. - М., 1990.
4. Белый А. Песнь жизни. // Белый А. Символизм как миропонимание. - М., 1994. (Мыслители XX века)
5. Белый А. Сочинения. В 2-х тт. Т.1 Поэзия; Проза. - М., 1990.
6. Бенуа А. К. Сомов. // Мир искусства. 1899. №20.
7. Богомолов Н. Талант двойного зрения. // Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. - М., 1989. (Из литературного наследия).
8. Богомолов Н. Маленькая монография "Любовь - всегдашняя моя вера..." // Богомолов Н. Михаил Кузмин: статьи и материалы. - М., 1995.
9. Иванов Вяч. Стихотворения. - Л., 1976.
10. Иванов Г. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени. - М., 1989. (Из литературного наследия).
11. Кузмин М. Избранные произведения. - Л., 1990.
12. Кузмин М. К.А.Сомов. // Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. - М., 1979.
13. Купцова О. "Красивый деспот" Н. Евреинова и пассеизм Серебряного века. // Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. - М., 2003.
14. Муратов П. Образы Италии. Полное издание в 3-х томах. - М., 2005.
15. Пружан И. К. Сомов. - М., 1972.
16. Тынянов Ю. О пародии. // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977.
17. Шарафадина К. "И Лермонтов один выходит на дорогу..." (портрет поэта в лирике Георгия Иванова) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения - 2006): сб. науч. тр. - СПб, 2007.

И.В. Полковникова

ДЕТСТВО КАК ПРАВСТВЕННАЯ КАТЕГОРИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В.А. КАВЕРИНА

В одной из своих статей В. Каверин, со свойственной для него манерой находить литературные, культурные, жизненные параллели к каждому рассматриваемому явлению, написал: "Что такое детское зрение? Чем оно отличается от зрения взрослых? Откуда возникает его неожиданная смелость, его свежий ракурс, его странная убедительная простота? Румынский скульптор К. Брынкуш сказал: "Когда мы перестаем быть детьми - мы погибли". Я бы выразился иначе: "Мы погибаем, забывая о том, что были детьми" [1, с.287]. Так обозначил писатель своё отношение к значению детства в становлении человеческой личности, в том числе, и своей.

Об этом напишет В. Каверин в своей, "самой весёлой", по его определению, книге "Освещенные окна". Главной её задачей он назовёт "самопознание", для которого важно полное выражение двух взглядов: мальчика, потом юноши, совершавшего поступки, почти необъяснимые для него самого, продиктованные прежде всего *непосредственным* чувством, и старого человека, оценивающего эти поступки с позиций своего жизненного, "целеустремленного" опыта. Здесь художественный метод писателя родствен "диалектике души" Толстого, здесь то же пристальное внимание к разным движениям души, осваивающей непонятный мир, и прежде всего мир семьи, правила отношений взрослых и со взрослыми. Некоторым образом в герое Каверина отражена и современная мифологема Ребёнка-Пришельца: его удивленное внимание придаёт привычному или случайному сущностное значение. Вспоминая себя в раннем детстве, Каверин пишет: "...меня поражало всё - и смена дня и ночи, и хождение на ногах, в то время как гораздо удобнее было ползать на четвереньках, и закрывание глаз, волшебным образом отрезавшее от меня видимый мир. Повторяемость еды поразила меня - три или даже четыре