

*В. Ю. Даренский**

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФИЛОСОФИЯ К. Г. ПАУСТОВСКОГО

В статье рассматривается художественная философия К. Г. Паустовского, под которой подразумевается как совокупность творческих принципов, содержащаяся в «Золотой розе» и других эссе, так и базовые смысловые структуры его прозы. Его общий творческий принцип определяется как «художественная аскеза». В основе художественной философии К. Г. Паустовского лежит понимание творчества как особого усилия становления личности. На уровне художественной формы эта аскеза создает классический стиль; на уровне содержания она является символом преодоления смерти через любовь. На уровне модели человеческих взаимоотношений творчество — это наука встречи, милости и прощения. Смерть становится художественным символом свершения истины. Катарсис достигается читателем благодаря приобщению к изначальной благодати бытия, явленной через красоту и милость в человеческих взаимоотношениях. Рассмотрены репрезентативные тексты К. Г. Паустовского, демонстрирующие данные принципы на уровне рефлексий писателя и ключевых сюжетов.

Ключевые слова: К. Г. Паустовский, художественность, философия, катарсис, встреча, художественная аскеза.

V. Yu. Darensky

THE ARTISTIC PHILOSOPHY OF K. G. PAUSTOVSKY

The article examines the artistic philosophy of K. G. Paustovsky, which means both the set of creative principles contained in the Golden Rose and other essays, and the basic semantic structures of his prose. His general creative principle is defined as “artistic austerity”. The artistic philosophy of K. G. Paustovsky is based on the understanding of creativity as a special effort of personality formation. At the level of artistic form, this asceticism creates a classical style; at the level of content, it is a symbol of overcoming death through love. At the level of the model of human relationships, creativity is the science of meeting, mercy and forgiveness. Death becomes an artistic symbol of the fulfillment of truth. Catharsis is achieved by the reader through communion with the primordial goodness of being, manifested through beauty and

* Даренский Виталий Юрьевич, доктор философских наук, профессор кафедры философии, Луганский государственный педагогический университет; darenskiy1972@rambler.ru

mercy in human relationships. The representative texts of K. G. Paustovsky, demonstrating these principles at the level of the writer's reflections and key plots, are considered.

Keywords: K. G. Paustovsky, artistry, philosophy, catharsis, encounter, artistic asceticism.

Творчество К. Г. Паустовского выделяется на фоне его современников, с одной стороны, традиционностью его поэтики (в этом отношении он — явный ученик и продолжатель И. А. Бунина); но с другой — и острым ощущением особенностей мироощущения современного человека, его потребностей в исцелении красотой. Поэтому писатель старался обращаться к современному читателю максимально понятно — но и в эту форму внешней простоты он умел внести максимальную глубину миропереживания. Это «пушкинское» сочетание глубины смысла и простоты формы (часто даже обращенной в первую очередь к детям) было его сознательной творческой стратегией.

Этим же объясняется и обращение К. Г. Паустовского к рефлексиям о сущности писательского и вообще художнического труда, собранным затем в его книгу «Золотая роза», а также в его очерках об отдельных творческих личностях разных времен и народов. Эта просветительская миссия для него была очень важной, поскольку соответствовала его пониманию творчества как приобщения людей к чувству гармонии и полноты бытия, которое возможно в любых условиях внешнего существования и зависит только от внутренней культуры души, развить которую может каждый. К. Ковальджи в очерке «Очарование нормального волшебства: К. Паустовский» писал о том, что писатель «был особенно чуток к светлomu началу в мире, в жизни, в человеке. Искал и находил доброе, чистое, прекрасное. Этим он помог многим — помог не считать веру в добро слабостью. Или анахронизмом... Неужто при Паустовском тогдашнее советское общество было душевным или даже духовным? Он-то знал, что ориентир — не данное общество, а душа всей русской литературы, всей мировой культуры... книги Паустовского не позади современности, а впереди ее. Читатель еще не раз вернется к этому доброму мастеру нормальной литературы, необходимой для нормальной жизни» [6, с. 67].

Это предсказание сбывается в наше время, уставшее от художественных экспериментов модерна и постмодерна и вновь ищущее в классической традиции исконные основания художественного видения мира. Этот новый «традиционализм» идет не от скудости, а наоборот, от богатства выбора форм. И «впадать, как в ересь, в неслыханную простоту» пришлось не только Б. Пастернаку, но многим, кто до конца прошел путь исчерпания внешних форм и вернулся к главной сути художественности — преобразению человека, которое достигается на пути особой творческой аскезы. *К. Г. Паустовский — это в первую очередь «мастер нормальной литературы», т. е. литературы, в которой читатель ищет не эксперименты и самодовлеющую «новизну», а то, ради чего человек вообще и обращается к искусству — красоту и добро истинной реальности, противостоящей нашим иллюзиям и ошибкам.* В воспоминаниях его студента из Литинститута сохранились такие слова К. Г. Паустовского: «Встретился я с Моруа. Моруа упрекнул нашу литературу в отсталости. Пишем всё как-то по старинке. Над формой не экспериментируем. Я сказал: нам было не до формы. Моруа удивился и спросил: чем же тогда все эти годы писатели

занимались? Чем мы занимались? Что я мог ему на это ответить. Я сказал: спасали культуру. Моруа смотрел на меня недоверчиво и вежливо улыбался, как проверяя, серьезно я это в самом деле говорю» [3, с. 211]. Но А. Моруа наверняка хорошо понял, что ему хотел сказать К. Г. Паустовский.

Е. Богат в свое время очень удачно определил экзистенциальный исток художественного мира К. Г. Паустовского: он «раздился из особого состояния души, я назвал бы его паустовским состоянием — по имени писателя. Самая замечательная его особенность — бесстрашие: бесстрашие быть самим собой, независимо от того, соответствует этот или нет мимолетным настроениям окружающих людей. Подобным бесстрашием обладают те, кто любит. Они не боятся показаться сентиментальными, смешными или старомодными. И в этом их сила и неувядающая современность» [2, с. 306]. Таким образом, особое «паустовское состояние души» — это состояние любви к людям и к красоте человеческого бытия, дарующее бесстрашие душевной открытости, искренности и простоты. Оно не может «устаревать», поскольку является инвариантной основой художественности как таковой. «Тайна» его в том, что оно всегда ощущается как нечто новое, небывалое, что особенно остро ощущается по контрасту с традиционной художественной формой его воплощения.

Художественный традиционализм К. Г. Паустовского — это героическое усилие спасения культуры в тех условиях её разрушения, в которых пришлось жить писателю. В этих условиях «художественные эксперименты» были бы лишь уклонением от главной задачи искусства — борьбы за человечность в человеке, разрушаемую социальными «экспериментами» XX века. Можно даже сказать, что сам этот традиционализм, его сознательная ориентация на пушкинскую простоту, ясность и чистоту слова — и были самым большим и самым талантливым экспериментом в литературе XX века. Экспериментом, который не только удался К. Г. Паустовскому (так же, как и И. А. Бунину, А. А. Ахматовой и другим классикам этого времени), но и стал самым большим достижением русской литературы этого трагического столетия.

В главной человекоформирующей функции литературы, как и искусства в целом, на первый план выходит не эмоционально-гедонистический уровень восприятия художественного текста, а нравственно-познавательный. Именно этот глубинный аспект художественного мира К. Г. Паустовского выходит на первый план в научных исследованиях его текстов. В диссертации Л. П. Кривенцова «Проблема творческой эволюции писателя (К. Г. Паустовский)» (1984) поэтика писателя определялась как «поэзия познания», и автор отмечал: «... начиная с “Судьбы Шарля Лонсевиля” (1933) в творческой лаборатории К. Паустовского идет постепенный процесс осмысления, формирования приемов анализа и изображения тех духовных — нравственных и эстетических — ценностей, которые, по мнению писателя, были особенно важны... через воспитание прекрасным (“Есть в каждом сердце скрытая струна. Она обязательно отзовется даже на слабый призыв прекрасного”))» [7, с. 312].

В статье С. А. Мантровой «Человек и природа в прозе К. Г. Паустовского 1910–1940-х годов» (2010) отмечается содержательный поворот к глубинным традициям русской классики: «Паустовский в большой мере опередил свою эпоху: в привычной для русского читателя “местности” художник увидел цело-

мудренную красоту, нуждающуюся не в герое-преобразователе, а в любовном созерцании» [8, с. 77]. В диссертации Т. В. Карпеченко «Писатель и творчество в эстетической концепции К. Г. Паустовского» (2000) дан обзор идей писателя о природе художественного творчества — не только на материале «Золотой розы», но и всего его творческого пути. Исследователь делает вывод: «Литературно-эстетическую концепцию Паустовского можно охарактеризовать как концепцию переходного периода, типичную для XX в. сего открытостью разным моделям культуры и типичную для Новейшего времени с его кризисом личностного начала, когда личность то возвеличивается по образцу Нового времени, то нивелируется по причине интереса к процессам» [5, с. 205].

Особо отмечается творческое и воспитательное влияние «Золотой розы» на художественное сознание и современников, и потомков: «Влияние “Золотой розы” и в сфере профессионального писательства, и за его пределами было огромным. В “Золотой розе”... как бы совершенно стираются всегда ощутимые грани между эстетикой, литературоведением и собственно художественной прозой, — явление редкостное само по себе. Паустовский сделал предметом художественного анализа самую специфику искусства слова» [3, с. 396].

Вместе с тем целостная художественная философия К. Г. Паустовского по-прежнему остается не осмысленной как целостное и специфическое явление. Целью данной статьи является выделение основных смысловых «узлов» этой философии на основе анализа ряда репрезентативных текстов — как рефлексий писателя о природе творчества в «Золотой розе», так и внутренней сюжетной символики некоторых его рассказов, особо поразивших читателей.

Первое размышление писателя о природе творчества находим в главе «О творчестве» его раннего романа «Романтики»: «В лабораториях университета я наблюдал процесс кристаллизации. Из мутного раствора слагаются тонкие плоскости и растет прозрачный и твердый кристалл, преломляющий солнце. То же и со мной сейчас» [16, с. 56]. Так К. Г. Паустовский биографически зафиксировал свои первые опыты литературного творчества. Метафора «кристалла» является весьма традиционной для обозначения феномена художественности — как некоего «концентрата» жизни; и при этом не просто «концентрата», но «преломляющего солнце», то есть вбирающего в себя свет и преображающего реальность. Таково классическое понимание природы искусства и его цели — преображения жизни и самого человека. Каким образом это происходит во внутреннем переживании писателя? В основе лежит особый способ видения мира, о чем К. Г. Паустовский в эссе «Поэзия прозы» писал так: «Это качество — видеть все как бы впервые, без тяжелого груза привычки, видеть всегда как бы вновь, — присущее детям и художникам, необходимо и писателям. Тогда каждый человек, каждый его поступок, жест, слово, каждая вещь — будь то радуга или изломанный кусок антрацита — приобретает силу новизны, силу открытия» [15, с. 11]. Эта мысль близка теории «остранения» В. Шкловского, однако в ней есть важный нюанс, который не может оговариваться в этой теории, поскольку относится больше к области философии, чем литературоведения. Это упоминание о том, что такое специфически художественное восприятие свойственно детям; тем самым художники, поэты и прозаики — это взрослые, которые не утратили «детскости» восприятия мира.

Более того, она в них углубилась навыком мастерства. Это важный антропологический факт, поскольку он показывает природу творчества как феномен сохранения целостности человека вопреки давлению социума.

В ключевом для этой темы эссе «Поэзия прозы» К. Г. Паустовский писал: «Ничто так не омолаживает слова, как поэзия. В стихах слово приобретает свою первоначальную свежесть, силу, музыкальность. От прикосновения поэзии слова наполняются подлинным своим содержанием» [15, с. 10]. Почему это возможно? Это происходит не просто от особой «работы с языком», к которой способен прозаик так же, как поэт, — это уже следствие, а не причина. Исходной же причиной возникновения поэтического качества высказывания и текста является особый личностный взгляд на мир, который, в свою очередь, является проявлением особого типа личности и особого способа переживания жизни. К. Г. Паустовский об этом пишет так: «...талант, за немногими исключениями, великодушен, смел, выжигает из жизни налет обыденности, ведет нас, читателей, как поводырь, к золотящейся на востоке полосе неба — к утренней заре, к новым временам, к весне человечества, к ощущению полноты жизни и к борьбе за эту полноценную жизнь» [17, с. 250]. Хотя такое определение таланта имеет больше поэтический, чем научный характер, однако в нем писатель действительно сформулировал самое существенное — то, что может быть выражено и научным языком. Речь идет об основной интенции сознания и чувств, которая и создает особое поэтическое видение мира. Такой интенцией, по определению К. Г. Паустовского, является особое переживание «полноценной жизни» — как жизни в состоянии её преобразования. Этим обусловлена и своего рода «реабилитация» романтизма в его суждениях — не как отдельного стиля в истории искусства, но как самого принципа художественного мироощущения, который универсален, не зависит от смены стилей и даже является критерием самой художественности как таковой. К. Г. Паустовский писал об этом так: «Романтическая настроенность не противоречит острому интересу к “грубой” жизни и любви к ней... Романтичность свойственна всему, в частности науке и познанию. Чем больше знает человек, тем полнее он воспринимает действительность, тем теснее его окружает поэзия и тем он счастливее» [14, с. 45].

По свидетельству одного из его студентов, писатель внушал и им такое же «романтическое» (в указанном смысле слова) понимание природы искусства и художественного творчества: «В речи Паустовского не было слов, снимающих с писательского дела дымку романтики, необычности, делающих этот труд совсем простым, общедоступным и во всем до конца объяснимым. Он не учительствовал, это был не метр перед толпой, он говорил как с людьми душевно себе близкими, как бы вслух делясь своим удивлением и своими размышлениями по поводу того, как рождаются книги, из чего, из какого сложного сплава они возникают. Его занимала та химия, что происходит в мозгу и сердце, когда окружающее, мысль, чувство, воображение, соединяясь, рожают образы, картины, сцены, и мы, читатели, потом храним все это в себе, и это придуманное, никогда не существовавшее в действительности живет в нас с силой и яркостью реального мира и зачастую владеет нами сильнее, чем то, что пережито в нашей собственной жизни. Писательский труд, писательское

творчество, на взгляд Паустовского, было своеобразное таинство, не всегда понятное даже творящему, находящееся какою-то своей частью за пределами сознания, контроля рассудка» [3, с. 114–115]. На первый взгляд, все это общепризнанные тезисы и ничего нового в них нет. Однако в том историческом и жизненном контексте, в котором они были высказаны, они приобретают особый, совсем не тривиальный смысл. Фактически они открывают новую реальность для людей, воспитанных в советском секуляризованном и рационализированном мире. В СССР это усугублялось еще и безбожием как государственной идеологией. И в данном контексте эти слова К. Г. Паустовского говорили людям не только об искусстве, но и вообще открывали для них новый мир — духовную реальность. Открывали её через искусство.

Именно «романтическое» понимание творчества и художественности, привело К. Г. Паустовского к своего рода *творческой аскезе* как главному принципу его поэтики. Он писал: «Самая действенная, самая потрясающая проза — это проза сжатая; из нее исключено все лишнее, все, что можно не сказать, и оставлено лишь то, что сказать совершенно необходимо» [15, с. 8]. С одной стороны, это диктуется и особой внутренней логикой самой художественной изобразительности: «Образ, равно как и эпитет, должен быть точен, свеж и скуп. Обычно начинающие писатели грешат обилием образов и эпитетов. Это придает их прозе мертвую пышность, сусальную или трескучую красоту» [15, с. 13]. Но с другой — за этим стоит и более фундаментальная реальность — особый тип восприятия и понимания мира, требующей целостной личности. Поэтому сама художественная аскеза здесь вторична, а первичной является внутренняя аскеза души, созидающая в человеке личность, способную отразить в себе весь мир. Для этого нужно пройти трудный путь — не только совершенствования «техники» письма, но в первую очередь внутреннего развития души. Поэтому, пишет К. Г. Паустовский, «как труден подъем к простоте, знают все крупные писатели. Почти каждый из них прошел медленный путь от обилия слов и приподнятости до суровости и сдержанности истинно прекрасного, потому что “служенье муз не терпит суеты, прекрасное должно быть величаво”... Недаром кудрявый Бенедиктов забыт, а простой и кристаллически ясный Пушкин всегда будет сиять в веках и останется современником и другом всех будущих поколений... в способах выражения писатель должен быть прост (но не простоват), сдержан и строго соблюдать меру» [15, с. 10].

Как отмечала Г. Трефилова, «Паустовский достигает краткости своих портретов и единства впечатления, извлекая из каждой личности ее высшие человеческие и творческие потенции и отбрасывая все прочее» [19, с. 32]. Это своего рода *акмеизм в прозе*, поскольку здесь человек берется в высшей точке развития — в его «акме» как главном предмете художественного изображения. С точки зрения художественной «техники» в этом есть некий аналог иконописи, которая пренебрегает многими ненужными деталями для выявления главного в человеке — его внутреннего *лика*. В этом контексте сила воображения трактуется К. Г. Паустовским лаконично: «Сила воображения нужна не для того, чтобы сочинять несуществующую действительность, а для того, чтобы конкретно представлять людей в конкретной обстановке» [3, с. 196]. Но если воображение — это главная внутренняя сила видения писателя, то истоком

его является внутренняя искренность и открытость: «...пишите так, как вы пишете письма близким вам людям, которых вам не нужно остерегаться» [3, с. 202]. В результате их соединения возникает совершенство художественной формы, главный парадокс которой состоит в том, критерием этого совершенства является его внешняя незамечность. По воспоминаниям студентов, К. Г. Паустовский говорил: «Что значит хорошо написано? — и отвечал: — Когда хорошо написано, то не замечаешь, как написано» [3, с. 203]. Это часто подтверждается и практикой художественной критики: когда обсуждают форму, то речь идет в первую очередь о недостатках; совершенство же формы и стиля писателя обсуждать почти невозможно — его просто констатируют.

Из внутренних «секретов» мастерства писателя К. Г. Паустовский дает такой пример: «Бунин говорил, что, начиная писать о чем бы то ни было, прежде всего он должен “найти звук”. “Как скоро я его нашел, все остальное дается само собой”. Что это значит — “найти звук”? Очевидно, в эти слова Бунин вкладывал гораздо большее значение, чем кажется на первый взгляд. “Найти звук” — это найти ритм прозы и найти основное ее звучание. Ибо проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи и музыка» [12, с. 185–186].

Судя по эссе К. Г. Паустовского об И. А. Бунине, для него именно И. А. Бунин в XX веке был таким же главным художественным «канонем», каким в веке XIX был Пушкин. Стоит напомнить его характеристику, данную К. Г. Паустовским: «В области русского языка Бунин был мастером непревзойденным. Из необъятного числа слов он безошибочно выбирал для каждого рассказа слова наиболее живописные, наиболее сильные, скрепленные какой-то незримой и почти таинственной связью с повествованием и единственно для этого повествования необходимые. Каждый рассказ и каждое стихотворение Бунина подобны магниту, который притягивает отовсюду все частицы, нужные для этого рассказа... Язык Бунина прост, почти скуп, чист и живописен. Но вместе с тем он необыкновенно богат в образном и звуковом отношении — от кимвального пения до звона родниковой воды, от размеренной чеканности до интонаций удивительно нежных, от легкого напева до гремящих библейских обличений, а от них — до меткого, разящего языка орловских крестьян... “Жизнь Арсеньева”... Это не повесть и не роман. Это вещь нового, еще не названного жанра. Жанр этот изумительный, единственный, берущий человеческое сердце в мучительный и вместе с тем светлый плен... Бунину удалось в “Жизни Арсеньева” собрать свою жизнь в некоем магическом кристалле, но, в отличие от пушкинского кристалла, даль этой повести, даль жизни писателя очень резко очерчена, просвечена до самого дна... “Жизнь Арсеньева” — это одно из замечательнейших явлений мировой литературы. К великому счастью, оно в первую очередь принадлежит литературе русской. В этой удивительной книге поэзия и проза слились воедино, слились органически, создав новый замечательный жанр. В этом слиянии поэтического восприятия мира с внешне прозаическим его выражением есть нечто строгое, подчас суровое. Есть в самом стиле этой вещи нечто библейское. В этой книге нельзя уже отличить поэзию от прозы, и многие ее слова ложатся на сердце, как раскаленная печать» [12, с. 186–187].

В этой характеристике одной лишь книги И. А. Бунина как своего рода художественного «канона» русской классической литературы, не потерянного,

но буквально чудом вновь явленного в XX веке, в изгнании, синтезированы все главные элементы художественности, как её понимал К. Г. Паустовский.

Сам И. А. Бунин, как известно, недвусмысленно выделил именно К. Г. Паустовского как своего непосредственного наследника в русской литературе (в поэзии близкое отношение И. А. Бунин высказал к А. Т. Твардовскому). В 1947 году Паустовский получил письмо от Бунина: «Дорогой брат, я прочитал Ваш рассказ “Корчма на Брагинке” и хочу сказать о той редкой радости, которую испытал я: он принадлежит к наилучшим рассказам русской литературы» [4, с. 20]. Что могло так поразить Бунина в этом рассказе? Во-первых, в нем присутствуют все элементы художественности в высшем проявлении, которые К. Г. Паустовский перечислил выше, характеризуя «Жизнь Арсеньева». Даже по стилю письма «Корчма на Брагинке» настолько похожа на прозу Бунина, что, не зная автора, можно попутать. Но, видимо, не только и не столько это вызвало восторженное отношение Бунина к этому рассказу. Главное состоит в его специфическом содержании. В такой маленький рассказ К. Г. Паустовскому удалось вместить прозрение в глубочайшую метафизику народной жизни, которая определяет ход истории, и сделать это через характеры конкретных героев. В этом отношении «Корчма на Брагинке», как писал И. А. Бунин, «принадлежит к наилучшим рассказам русской литературы», поскольку по глубине проникновения в душу народа стоит в одном ряду с «Борисом Годуновым» и «Капитанской дочкой».

В рассказе показано, как народ живет своей внутренней жизнью, почти не зависящей от жизни государства; эта жизнь основана на особых внутренних нравственных отношениях, сразу не заметных постороннему взгляды, но ясных самому народу. Их хранителями и защитниками являют «мастера» — слепые старцы, которые иногда собираются для разрешения кризисных ситуаций. Это не что иное, как народный строй жизни, который в Ветхом Завете был в эпоху до установления царей — эпоху судей. Как видим, в России он еще существовал в начале XX века: здесь тоже судьи («мастера»), судившие не по государственным законам, а по нравственным, данным в Библии и народной мудрости. Этот факт подтверждается и научными исследованиями. Известный этнограф XIX века С. В. Максимов отмечал: «Русский народ — особый народ. И живет он таким строем жизни, который общего не имеет с Западом. Живет он укладом, который имеет много общего с древним Израилем» [цит. по: 1, с. 13]. В центре рассказа — песня, которую поет один из старцев перед народом и в которой выражено сокровенное понимание жизни как подвига самопожертвования в подражание Христу. Это и совершают повстанцы, мстящие за убийство неповинного мальчика (он был затравлен собакой — так же, как и один из героев «Деревни» Бунина). И. А. Бунин здесь увидел смысл исторических катастроф XX века, коренившийся в глубинной жизни народа: революционеры использовали исконное стремление народа к справедливости в своих целях, обманув народ. Этот обман сам Бунин видел и понимал, уже начиная с «Окаянных дней», но связывал его с той нравственной деградацией народа в предреволюционную эпоху, которую он показал в своей «Деревне». Однако К. Г. Паустовский увидел еще глубже, и именно это наверняка потрясло Бунина: он увидел, что в катастрофах XX века проявились не только худшие, но и лучшие черты на-

рода, которые были хитро использованы для его обмана. Поэтому в результате «революции» вместо чаемой «всеобщей справедливости» народ получил дикую антихристианскую власть и еще большее разрушение нравственности.

Однако не меньшей глубиной нравственного проникновения в рассказе является и понимание парадоксов межличностных отношений, роднящая его с Достоевским. Особенно важен финальный эпизод рассказа, в котором один из повстанцев, имел надежду на то, что хозяева усадьбы, будучи людьми добрыми (они его накормили при встрече и ничего не спрашивали), может быть, подтвердят его ложь о том, что он у них якобы у них раньше работал. Но они не подтвердили это, а сказали, что не знают его и раньше не видели. Это тоже была ложь, обусловленная их страхом быть обвиненными в сообщничестве. Они могли бы сказать ложь не в свою защиту, а ложь ради спасения этого человека от правосудия — но не сказали. Знаменательны последние слова повстанца: «Ваша сила, только не ваша правда» [13, с. 206]. Он защищал правду, но не праведным способом. У каждой из сторон была и своя правда, и своя ложь, которые перемешались самым трагическим, «шекспировским» образом. Тем самым, смута сначала родилась в душах, а затем уже стала «революцией».

В настоящее время появился термин «русский шекспиризм», которым обозначается особый способ видения мира и жизни людей, основанный на роковом трагизме межличностных отношений, в которых каждый по-своему прав и по-своему неправ, и этот клубок противоречий порождает катастрофы и в личной жизни, и в истории целых народов. Родоначальником «шекспиризма» считается Пушкин, а «Борис Годунов» — его классическим воплощением. Рассказ «Корчма на Брагинке» также относится к таким воплощениям. Другим таким же ярким воплощением шекспировского видения жизни является и рассказ «Телеграмма», который можно по жанру определить как рассказ-притчу. Как известно, в 1963 г. Марлен Дитрих, будучи на гастролях в Москве, вызвала из зала на сцену К. Г. Паустовского и поцеловала ему руку именно за этот рассказ. Марлен Дитрих по своему типу относится к массовому читателю, и поэтому эта история доказывает тезис Л. Толстого о том, что общепонятность является одним из необходимых признаков гениального произведения.

Основа рассказа — тот же роковом трагизм межличностных отношений, в которых каждый по-своему прав и по-своему неправ. Но здесь есть выход из этого трагизма в катарсисе и сопереживании (в «Корчме на Брагинке» на такой катарсис есть лишь таинственный намек в упоминании будущего пасхального звона колоколов). В этом рассказе сельская старушка Катерина Петровна очень редко писала своей дочери Насте, живущей в Ленинграде, — «но думала о ней все дни, сидя на краешке продавленного дивана так тихо, чтомышь, обманутая тишиной, выбегала из-за печки...» [18, с. 423]. Это мотив позже будет развернут в фильме «Афоня», а сам рассказ «Телеграмма» по своей проблематике и тональности можно рассматривать как прообраз будущей «деревенской прозы».

Писем от Насти тоже не было, но раз в два-три месяца были переводы на двести рублей: «Катерина Петровна сидела, растерянная, с деньгами в руках. Потом она надевала очки и перечитывала несколько слов на почтовом переводе. Слова были все одни и те же: столько дел, что нет времени не то что

приехать, а даже написать настоящее письмо... От старости она забывала, что деньги эти вовсе не те, какие были в руках у Насти, и ей казалось, что от денег пахнет Настиными духами» [18, с. 424]. Пронзительно точная деталь! Дочь не приезжала к матери уже три года. И вот однажды старушке послышалось, что кто-то постучал в окно, но там никого не было. Там стоял клен: «Его она посадила давно, еще девушкой-хохотушкой, а сейчас он стоял облетевший, озябший, ему некуда было уйти от этой бесприютной, ветреной ночи. Катерина Петровна пожалела клен, потрогала шершавый ствол, побрела в дом и в ту же ночь написала Насте письмо. «Ненаглядная моя, — писала Катерина Петровна. — Зимую эту я не переживу. Приезжай хоть на день. Дай поглядеть на тебя, поддержать твои руки. Стара я стала и слаба до того, что тяжело мне не то что ходить, а даже сидеть и лежать, — смерть забыла ко мне дорогу. Сад сохнет — совсем уж не тот, — да я его и не вижу. Нынче осень плохая. Так тяжело; вся жизнь, кажется, не была такая длинная, как одна эта осень»» [18, с. 425]. Так она почувствовала приближение смерти в этом пронзительном образе клена.

Настя работала секретарем в Союзе художников, занималась устройством выставок и конкурсов; письмо от Катерины Петровны она получила на службе и спрятала его в сумочку, не читая, — решила прочесть после работы. Это тоже важная деталь: работа важнее матери. А прочитав, сказала: «Куда там сейчас ехать! Разве отсюда вырвешься!» Настя как раз была занята очень благородным делом — она «пробила» и организовала выставку талантливого художника, без которой он не мог бы получить признание. И в момент удачи и признания, когда она торжествовала от своего благородства, получила телеграмму: «Катя помирает. Тихон». «Какая Катя? — растерянно подумала Настя. — Какой Тихон? Должно быть, это не мне». А когда её спросили, ответила: «Это так... От одной знакомой...» [18, с. 429]. Но выйдя на улицу, она все поняла: «Ненаглядная моя, — вспомнила недавнее письмо. — Ненаглядная!» Настя села на скамейку в сквере около Адмиралтейства и горько заплакала.

А в это время чужой почти человек Тихон, пославший телеграмму, чтобы утешить Катерину Петровну, сам сочинил и прочитал её ответ от дочери. Но она все сразу поняла: «Не надо, Тиша! — тихо сказала... — Не надо, милый. Бог с тобой. Спасибо тебе за доброе слово, за ласку» [18, с. 431]. Но не только Тихон утешал её, но и чужая девушка-учительница: она шла за гробом Катерины Петровны, хотя её вообще не знала, и поцеловала её руку в гробу. Ведь «в областном городе, у учительницы осталась мать — вот такая же маленькая, вечно взволнованная заботами о дочери и такая же совершенно седая» [18, с. 432]. Поэтому ту любовь, которую она испытывала к своей далекой матери, она перенесла на мать чужую и даже незнакомую. Но её дочери Насте в качестве «возмездия» пришлось потом пережить роковой разрыв еще глубже, чем умершей матери: «В Заборье Настя приехала на второй день после похорон... Уехала Настя из Заборья крадучись, стараясь, чтобы ее никто не увидел и ни о чем не расспрашивал. Ей казалось, что никто, кроме Катерины Петровны, не мог снять с нее непоправимой вины, невыносимой тяжести» [18, с. 433].

«Телеграмму» следует отнести к жанру рассказа-притчи, поскольку в нем, как и в любой притче, явлен некий вечный закон человеческой жизни. Явлен наглядно, в самых простых образах. Это, во-первых, закон рокового разрыва

между людьми, который происходит независимо от их воли, по «объективным» причинам, но вина за это все равно ложится на человека. Во-вторых, это закон неуничтожимости добра: добро, не сделанное одним человеком, компенсируется другим, и так осуществляется принцип «соборности». Настя бросила мать не потому, что она злая и бессердечная, — как раз наоборот, потому что она добрая и отзывчивая, но в первую очередь к чужим людям, поскольку живет среди них. Но не сделанное ею матери добро — сделали другие, чужие ей люди. Так этот роковой разрыв преодолен соборностью народа. Здесь исходный «шекспиризм» — роковая разобщенность людей — преодолевается бескорыстной милостью.

Характерно, что этот закон жизни К. Г. Паустовский понимал шире и видел его также и в жизни природы как некий «космический» закон. Ярким примером этого является рассказ «Барсучий нос». Уже в начале рассказа есть всего три предложения, которые сразу создают ощущение «космичности» происходящего: «Стояла осень в солнце и туманах. Сквозь облетевшие леса были видны далекие облака и синий густой воздух. По ночам в зарослях вокруг нас шевелились и дрожали низкие звезды» [10, с. 348]. Так умел в то время писать только Бунин. Фабула этого рассказа проста, но смысл его пронзителен. Барсук, привлеченный запахом, подкрался к костру, где на сковородке жарилась картошка, попробовал её, обжег нос и с диким криком скрылся в лесу. Когда его нашли, он засунул обожженный нос в трухлявый пенёк, а «потом он сел и заплакал. Он смотрел на нас круглыми и мокрыми глазами, стонал и облизывал своим шершавым языком больной нос. Он как будто просил о помощи, но мы ничем не могли ему помочь. Через год я встретил на берегах этого же озера барсука со шрамом на носу. Он сидел у воды и старался поймать лапой гремющих, как жёсть, стрекоз. Я помахал ему рукой, но он сердито чихнул в мою сторону и спрятался в зарослях брусники» [10, с. 351]. Здесь всего в нескольких предложениях — целая жизнь барсука, которая по насыщенности не отличается от человеческой жизни. Поскольку животное безответно, его боль и горе обычно переживаются нами острее, чем боль и горе человеческие. Поэтому по отношению к животному человек сам показывает свое самое глубокое сострадание ко всякой твари.

Этот главный закон жизни — неизбежность преодоления разрыва между всеми живыми существами усилием любви и милости, у К. Г. Паустовского обобщен и до своего предельного смысла — как закон победы человеческого духа над смертью. Открывающий книгу «Золотая роза» рассказ «Драгоценная пыль» создает на материале конкретной жизненной истории цельный миф о сущности художественного творчества. Понятие «миф» здесь мы употребляем в том позитивном смысле, который обосновал А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа»: миф как порождающая модель реальности, как «развернутое магическое имя». «Роза» и является здесь «магическим именем», через которое разворачивается метафизика искусства: «Золотая роза Шамета! Она отчасти представляется мне прообразом нашей творческой деятельности» [11, с. 27]. Описанная в рассказе история полна глубочайшего символизма: как дар бескорыстной любви и благодарности выплавляется роза из золота, собранного из мельчайшей, никому не нужной золотой стружки. Но уже готовую золотую розу не удастся

подарить, так как та, кому она предназначалась, уехала безвозвратно. Бывший солдат, а ныне мусорщик, собравший золотую пыль и заказавший сделать розу, от горя умирает: «Ювелир поднял голову мусорщика, достал из-под серой подушки золотую розу... как преобразилось после смерти лицо Шамета. Оно стало суровым и спокойным. Горечь этого лица показалась ювелиру даже прекрасной»; ювелир сказал: «Что не дает жизнь, то дает смерть» [11, с. 27]. Смысл этого сюжета состоит в том, что свершение творчества есть символ смерти и преодоления смерти даром любви. Так художественное творчество воплощает «основной миф культуры» — преодоление смерти, хаоса и разделения людей.

В основе художественной философии К. Г. Паустовского — понимание творчества как аскезы становления личности. На уровне художественной формы эта аскеза создает классический стиль; на уровне содержания является символом преодоления смерти через любовь. Сама смерть становится художественным символом свершения истины. Поэтому на уровне общей модели человеческих взаимоотношений творчество — это наука встречи, милости и прощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архимандрит Константин (Зайцев). Чудо русской истории. — М.: Форум, 2000. — 864 с.
2. Богат Е. М. Ахилл и черепаха: Повести, рассказы, размышления, диалоги, истории. — М.: Моск. рабочий, 1979. — 328 с.
3. Воспоминания о Константине Паустовском / Сост. Л. Левицкий. — М.: Сов. Писатель, 1975. — 464 с.
4. Генри П. «Дорогой собрат...»: Константин Паустовский и Иван Бунин // К. Г. Паустовский. Материалы и сообщения: сб. — Вып. 2. — М., 2002. — С. 19–33.
5. Карпеченко Т. В. Писатель и творчество в эстетической концепции К. Г. Паустовского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. — 242 с.
6. Ковальджи К. Очарование нормального волшебника: К. Паустовский // Октябрь. — 2008. — № 2. — С. 66–71.
7. Кривенцов Л. П. Проблема творческой эволюции писателя (К. Г. Паустовский): Дис. ... докт. филол. наук. — М., 1984. — 360 с.
8. Мантрова С. А. Человек и природа в прозе К. Г. Паустовского 1910–1940-х годов: типология героя, специфика конфликта, проблема творческой эволюции: Дисс. канд. филол. наук. — Тамбов. 2010. — 239 с.
9. Мантрова С. А. Эстетический идеал К. Паустовского в рассказе «Ильинский омут» // Наука и Образование. — 2019. — Т. 2. — № 2. — С. 77.
10. Паустовский К. Г. Барсучий нос // Избранные произведения в 3 томах. — Т. 3. — М.: Русская книга, 1995. — С. 348–351.
11. Паустовский К. Г. Золотая роза // Избранные произведения в 3 томах. — Т. 3. — М.: Русская книга, 1995. — С. 19–234.
12. Паустовский К. Г. Иван Бунин // Избранные произведения в 3 томах. — Т. 3. — М.: Русская книга, 1995. — С. 177–191.
13. Паустовский К. Г. Корчма на Брагинке // Собрание сочинений в 9 томах. — Т. 4. — М.: Худож. лит., 1982. — С. 191–207.

14. Паустовский К. Г. Несколько отрывочных мыслей// Собрание сочинений в 9 томах. — Т. 1. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 38–50.
15. Паустовский К. Г. Поэзия прозы// Избранные произведения в 3 томах. — Т. 3. — М.: Русская книга, 1995. — С. 5–18.
16. Паустовский К. Г. Романтики// Собрание сочинений в 9 томах. — Т. 1. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 52–203.
17. Паустовский К. Г. Содружество муз (Заметки о литературе)// Собрание сочинений в 9 томах. — Т. 8. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 247–251.
18. Паустовский К. Г. Телеграмма// Избранные произведения в 3 томах. — Т. 3. — М.: Русская книга, 1995. — С. 422–434.
19. Трефилова Г. Творчество Константина Паустовского// Паустовский К. Г. Собрание сочинений в 9 томах. — Т. 1. — М.: Худож. лит., 1981. — С. 5–37.