

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Томский государственный педагогический университет»

На правах рукописи



Вилесова Марина Леонидовна

СЕМАНТИКА ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В ПРОЗЕ Б. К. ЗАЙЦЕВА

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
доктор филологических наук, профессор
Хатямова Марина Альбертовна

Томск – 2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Способы создания женских образов в малой доэмигрантской прозе Б. К. Зайцева	22
1.1. Женские образы в ранней прозе: от мифопоэтики – к психологизму.....	22
1.2. Образы героинь сборника «Сны» как художественная реализация символистской концепции.....	50
1.3. Женские типы в книге «Земная печаль» – воплощение социальной действительности 1910-х годов.....	63
1.4. Проблема самоопределения женщин в сборнике «Путники».....	85
Глава 2. Семантика и функции женских образов в романном творчестве Б. К. Зайцева периода эмиграции	97
2.1. Полисемантика образа главной героини романа «Золотой узор».....	97
2.2. Антропологическая функция пространства и образы главных героинь в произведениях 1920-х годов («Диана», «Авдотья-смерть», «Анна»).....	121
2.3. Варианты существования женщин в эмиграции в романе «Дом в Пасси».....	138
2.4. Функции женских образов в сюжете тетралогии «Путешествие Глеба».....	158
Заключение	168
Список использованной литературы	172

Введение

Постановка проблемы и актуальность исследования.

Актуальность диссертационного исследования обусловлена вниманием современного литературоведения к изучению культуры и литературы русского зарубежья и восстановлению полноты литературного развития русской литературы в XX веке, художественной антропологии и целостному исследованию индивидуальных художественных феноменов.

Б. К. Зайцев – выдающийся писатель, очеркист, мемуарист, переводчик, продолжатель гуманистической традиции русской классики; в истории русской литературы Серебряного века и эмиграции первой волны его имя занимает одно из центральных мест: наряду с А. Белым, Л. Андреевым, А. Ремизовым, Е. Замятиным и др., он способствовал становлению нового эстетического взгляда на изменившуюся реальность в литературе XX века. С момента своего появления на литературной арене Борис Зайцев выделялся особым восприятием мира: лиричность повествования воплощала мысль о глубокой целесообразности всего сущего. Позднее исследователи назовут это «чувством космизма»: «живое переживание сиюминутного и в то же время вечного, способность чувствовать человека в качестве составной части потока – земного и вселенского»¹.

Несмотря на то, что критическое осмысление прозы Зайцева началось с выходом его первых произведений, фундаментальное изучение своеобразия его творческой системы активно ведется последние три десятилетия. Отечественная наука его творчество было недоступно вплоть до конца 1980-х годов, упоминания о Зайцеве содержались лишь в историко-литературных работах общего характера. Первые крупные научные исследования творчества писателя были предприняты за рубежом: в 1971 году в Нью-Йорке вышла монография Ариадны Шиляевой² и в 1982 году –

¹ Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б. К. Земная печаль: в 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 6.

² Шиляева А.С. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971.

библиографический указатель произведений писателя, составленный профессором университета Сорбонны Рене Герра³, работавшим в молодости литературным секретарем Зайцева.

С конца 1980-х годов началось знакомство советского читателя с Зайцевым, появились сборники его избранных произведений со вступительными статьями и комментариями литературоведов (Л. Иезуитовой⁴, Т. Прокопова⁵, В. Толмачева⁶). Интерес к творчеству писателя возрос в 1990-е годы, чему способствовало повышенное внимание общества к «возвращенной» литературе в целом. На рубеже XX–XXI веков вышли двухтомное собрание сочинений (Москва: Интерпринт, 1991), трехтомное (М.: Худож. лит., ТЕРРА, 1993), одиннадцатитомное из пяти основных и шести дополнительных томов (М.: Русская книга, 1999–2001), на сегодняшний день наиболее полное; продолжают выходить отдельные сборники избранных произведений. Однако до сих пор не существует полного собрания сочинений Б. К. Зайцева.

За четверть века были написаны главы в монографиях и учебниках по русскому зарубежью (В. Агеносова, Н. Барковской, Е. Воропаевой, О. Михайлова, Е. Михеичевой, А. Соколова, Л. Смирновой и др.), докторские диссертации (А. В. Ярковой, А. В. Громовой)⁷ и главы в них, посвященные творчеству Зайцева (Л. Усенко, В. Захаровой, Л. Бронской, А. Любомудрова, У. Абишевой, М. Хатямовой)⁸. Разноаспектное изучение творчества Б. К.

³ Зайцев Б. К.: Библиографический указатель / Сост. Р. Герра. Под ред. Т. А. Осоргиной. Париж, 1982.

⁴ Иезуитова Л. А. В мире Бориса Зайцева // Б. К. Зайцев Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 5–16.

⁵ Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. // Т. Ф. Прокопов. Тихие зори / Б. К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999. С. 3–30.

⁶ Литературная энциклопедия Русского Зарубежья: 1918–1940. Т. 1. Писатели русского зарубежья: Энциклопедический биографический словарь / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: РоссПЭН, 1997. С. 187–188.

⁷ Яркова А.В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры: дис. ... д-ра филол. наук. СПб, 2002; Громова А.В. Жанровая система творчества Б.К. Зайцева: литературно-критические и художественно-документальные произведения: дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2009.

⁸ Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Ростов-на Дону, 1988; Бронская Л.И. Концепции личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Осоргин: дис. ... д-ра филол. наук. Ставрополь, 2001; Любомудров А.М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья (Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев): дис. ... д-ра филол. наук. Санкт-Петербург, 2001; Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900–1910 годов: дис. ... д-ра филол. наук. Москва,

Зайцева было предпринято в многочисленных кандидатских диссертациях. Проблематика научных работ дает основание выделять направления исследовательской мысли, посвященной художественному миру писателя: 1) стилевые особенности прозы и проблема художественного метода⁹; 2) аксиологические аспекты творчества Б. К. Зайцева¹⁰; 3) поэтика и типология произведений¹¹; 4) связь творчества писателя с классической традицией¹²; 5) жанровое своеобразие творчества в целом и жанровые особенности отдельных произведений¹³; 6) аллюзивность творчества Зайцева как форма литературной саморефлексии¹⁴; 7) проблема взаимодействия сознания автора и героя¹⁵.

Проза Зайцева переведена на 11 языков. В Орле и Калуге регулярно проходят посвященные творчеству писателя научные конференции,

2006; Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2008.

⁹ Это наиболее ранние диссертации: Захарова В.Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995; Драгунова Ю.А. Проза Б.К. Зайцева 1901–1922 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997; Дудина Е.Ф. Творчество Б.К. Зайцева 1901–1921 годов: своеобразие художественного метода: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007.

¹⁰ Любомудров А.В. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б.К. Зайцев, И.С. Шмелев: дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2001; Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2006; Лукьянцева И.И. Идея святости в творчестве Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2006; Бабенко Н.П. Духовно-нравственные проблемы творчества Б.К. Зайцева 1900–1920 х. гг.: дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

¹¹ Камиллянова Ю.М. Типы сюжетного повествования в прозе Б.К. Зайцева 1900–1920 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998; Сомова С.В. Поэтика сюжета прозы Б. Зайцева: рассказы и повести 1901–1929 гг.: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1998; Полуэктова И.А. Лирический компонент прозы Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2000; Курочкина А.В. Поэтика лирической прозы Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2003; Воробьева Г.В. Система мотивов малой прозы Б. К. Зайцева 1901–1921 гг. и ее эволюция: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004; Бикеева Е.Г. Поэтика мемуарной прозы Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2014; Мажарина Ю.Н. Мемуарные портретные очерки Б.К. Зайцева: особенности поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2014; Иванова Н.А. Художественный мир произведений Б.К. Зайцева 1900–1922 гг. в аспекте кодовых взаимодействий: дис. ... канд. филол. наук. Чебоксары, 2014.

¹² Яркова А.В. И.С. Тургенев в творческом сознании Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999; Куделько Н.А. Традиции поэтики И. С. Тургенева в русской литературе XX в. (Б. К. Зайцев, К. Г. Паустовский, Ю. П. Казаков): дис. ... д-ра филол. наук. М., 2005; Пак Н.И. Традиции древнерусской литературы в творчестве Б. К. Зайцева и И. С. Шмелева: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2010.

¹³ Кашпур О.А. Жанр литературного портрета в творчестве Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995; Конорева В.Н. Жанр романа в творческом наследии Б.К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2011; Калганникова И.Ю. Жанровый синтез в биографической и автобиографической прозе Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. М., 2011.

¹⁴ Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века: дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2008.

¹⁵ Минаева И.А. Автор и герой в художественных биографиях Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2005.

материалы которых составили первые в России сборники научных трудов¹⁶. Казалось бы, Зайцеву, как никакому другому писателю русского зарубежья, повезло с исследовательским вниманием, но и стереотипы предшествующего восприятия – дореволюционной и эмигрантской критики – , возникшие не без участия самого писателя (имеются в виду его высказываний о себе в публицистике, воспоминаниях и мемуарах), оказались живучими. Из работы в работу повторяются постулаты о мировоззренческой эволюции писателя от пантеизма к христианству, определившей эстетический вектор его прозы (от импрессионизма лирики – к реализму эпики), высказанное еще Е. Колтоновской, З. Гиппиус, В. Полонским, Г. Струве и др.¹⁷. Современные литературоведы выявляют в произведениях писателя пантеистические и буддийские настроения, элементы философии панпсихизма, стоицизма и мистицизма. Творчество Б. Зайцева связывают с импрессионизмом, романтизмом, реализмом, неореализмом, духовным реализмом. Современное состояние науки о Зайцеве обобщено в статьях В. М. Толмачева («прозрачность и элегичность», «четкий ритм» и «фрагментарность», «кристаллизация автобиографического качества»)¹⁸ и А. С. Карпова (способность к прозрению – за земной красотой видеть вечные ценности, чувство причастности ко всему живому и признание равенства целого и его части, мира и человека)¹⁹.

Несмотря на активное изучение современной наукой художественного наследия Бориса Зайцева, многие ее положения и выводы нуждаются в

¹⁶ Проблемы изучения жизни и творчества Б.К.Зайцева: Первые Международные Зайцевские чтения. Калуга: Гриф, 1998; Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Третьи Международные Зайцевские чтения. Калуга: Гриф, 2001; Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века: Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003.

¹⁷ В монографии Г. Струве «Русская литература в изгнании» (1956) Б. Зайцеву посвящено две статьи, в которых обобщен взгляд эмигрантской критики на его творчество. В первой автор монографии обозревает все творчество писателя, порожденное «русской почвой и революцией», во второй рассматривает эмигрантские произведения, подчеркивая, что «прежняя зайцевская расплывчатость стала тверже, но, тем не менее, его проза не потеряла характерной акварельности»; «особенно явственно звучит в его зрелом творчестве религиозная, христианская нота, с определенной православной окраской» (Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 103).

¹⁸ Толмачев В.М. От жизни к житию: логика писательской судьбы Б. Зайцева // Российский литературоведческий журнал, 1994. №4. С. 79.

¹⁹ Карпов А. С. Эстетическая концепция жизни в прозе Б. К. Зайцева // Филологические науки. М., 2004. № 6. С. 36-44.

углублении и уточнении, требуют поиска иных исследовательских подходов. Своеобразие художественного дара Б. Зайцева состоит в способности запечатлевать неповторимые жизненные феномены, улавливать «полутона» человеческого сознания и жизненной реальности, поэтому его художественный мир невозможно до конца рационализировать и описать в ментальных понятиях того или иного философского или эстетического течения.

Проблемной зоной остается и взаимоотношение автора и героя, так как в художественном мире Зайцева нашли отражение антропологические концепции, утверждающие противоположные истины о человеке: пантеизм и аскетичное христианство, языческий культ античной культуры и религиозная философия Серебряного века. Подобные противоречия свидетельствуют о глубине и своеобразии таланта Бориса Зайцева, о необходимости изучения его художественного мира в антропологическом аспекте. Еще Е. А. Колтоновская писала, что стихия его творчества «принципиально женственна»²⁰. Б. К. Зайцева интересует «женственное» как философская проблема русской культуры и женский взгляд на жизнь, проблемы самоопределения и особенности психологии женщины.

Образ женщины, являясь важной составляющей картины мира любого писателя, особенно репрезентативен для художественной системы Б. К. Зайцева. С одной стороны, Зайцев – несомненный продолжатель русской классики с ее вниманием к женским персонажам, влияющим на становление героев-мужчин, и в своих литературных портретах он обозначил линию «тишайших классиков», в творчестве которых женские образы занимают значительное место (Жуковский – Тургенев – Чехов). С другой стороны, на фоне «мужских» миров окружающих его писателей – И. Бунина (с которым Зайцев был близок не только человечески, но и творчески: лиризм, космизм, пантеизм, религиозное сознание и проблема целостности бытия и сознания),

²⁰ Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 2. М.: XXI век – согласие, 2000. С. 206.

М. Осоргина, И. Шмелева, В. Набокова, Г. Газданова и др., в творчестве которых женщины важны лишь в связи с сознанием и судьбой мужчины, – мир Зайцева уникален именно «женоцентризмом»: героиням часто отведено центральное место, что иллюстрирует номинация, сюжеты и повествовательный фокус из сознания героинь (достаточно перечислить названия только некоторых его произведений - «Сестра», «Аграфена», «Актриса», «Мать и Катя», «Петербургская дама», «Богиня», «Кассандра», «Маша», «Диана», «Авдотья-смерть», «Анна» и др.). Количественный анализ показал, что в абсолютном большинстве (2/3) произведений из наиболее полного собрания сочинений писателя (М.: Русская книга, 1999-2001), составленного на основании прижизненных сборников, женские образы являются центральными в системе персонажей, оказываются функционально значимыми в сюжете, а значит, позволяют понять идейно-философскую основу творчества писателя, приблизиться к его представлениям о мире и человеке, ценностным ориентирам, в также гендерным и культурным стереотипам.

Мы объясняем повышенное внимание Зайцева к Женственному как философской категории и, как следствию, к женским персонажам несколькими факторами:

- 1) глубоким, органическим усвоением в начале творческого пути философских идей и образов В. Соловьева (которые писатель переосмысливал на протяжении всего творческого пути: то используя бессознательно – в раннем творчестве; то обнаруживая их последствия в современной постдекадентской культуре и дистанцируясь от них – в творчестве 1910-х годов; то вновь, на новом витке жизни и творчества, возвращаясь к ним как основе собственного мироощущения; именно соловьевская интенция всеединства, целостности бытия, связанная с природой Женственного, была воспринята Зайцевым не как проходящая «идея времени», которую можно «перерасти» (что случилось почти у всех младосимволистов), а как философия гармоничного существования,

возможность примирения вечных антиномий бытия. Несомненно, философия Соловьева отвечала структуре личности Зайцева. Окружение писателя отмечало эту внутреннюю гармонию, которую он нес в мир, что было важно для консолидации раздираемой противоречиями эмигрантской среды, в которой Зайцев был образцом душевной стабильности, единения и согласия, а потому и многолетним руководителем писательского союза);

2) близостью Зайцева в период становления к символистскому кругу, культуре символизма, с его идеей спасения мира через слияние с универсальным планом бытия, персонифицированным Софией, т.е. ключевой для символистов категории Женственного; позитивные и негативные последствия декадентства/символизма для русской духовности рефлексировались Зайцевым на протяжении всего творческого пути;

3) становлением религиозного (православного) сознания Зайцева, влиянием и других русских философов-идеалистов, осмысливающих женственную природу русского православия как религию Богородицы.

Несмотря на то, что обращение к женским персонажам в современной науке «сопровождает» изучение различных проблем художественного мира Зайцева, системно женские образы в прозе писателя не становились предметом исследования. Почти все ученые и критики отмечают связь семантики женских образов с философскими категориями Вл. Соловьева (В. Т. Захарова²¹, В. В. Агеносов²², Ю. А. Драгунова²³, Е. Ф. Дудина²⁴, Ю. М. Камильянова²⁵, А. С. Карпов²⁶ и др.). Г. В. Воробьева²⁷ выделяет в рассказах

²¹ Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: автореф. дис...д-ра филол. наук. М., 1995. С. 32.

²² Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М.: Терра, 1998. С. 120.

²³ Драгунова Ю.А. Проза Б. К. Зайцева 1901–1922 годов.: автореф. дис...канд. филол. наук. Тверь, 1997. С. 6.

²⁴ Дудина Е.Ф. Творчество Б. К. Зайцева 1901–1921 годов: своеобразие художественного метода: автореф. дис... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 13.

²⁵ Камильянова Ю. М. Типы сюжетного повествования в прозе Б. К. Зайцева 1900–1920гг.: автореф. дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. С. 11.

²⁶ Карпов А.С. Эстетическая концепция жизни в прозе Б. К. Зайцева / А.С. Карпов // Филологические науки. М., 2004, №6. С. 37.

Б. Зайцева 1910-х годов образ «роковой женщины» (повесть «Спокойствие», 1909, рассказы «Лина», 1910; «Осенний свет», 1918), которая выступает для героя-мужчины в роли посредника в постижении полноты бытия. Однако за границей исследования остается большая часть женских типажей сборника 1910-х годов «Земная печаль», в котором пять из семи рассказов носят названия, указывающие на образ женщины. Исследователи отмечают присутствие в рассказах Зайцева образа простой женщины как «аллегии образа России», прототипически восходящему к языческому пантеону и христианской символике²⁸ (рассказы «Аграфена», 1908, «Авдотья-смерть», 1927). Подобную символику О. Г. Князева обнаруживает и в романе «Золотой узор» (1926), главная героиня которого идет по пути эволюции от языческого («цветущая яблонька») – к христианскому («животворящий крест»). Не раз становившийся предметом исследования сложный и противоречивый образ главной героини романа «Золотой узор» интерпретировался исключительно в русле религиозной христианской парадигмы (О. Г. Князева²⁹, Л. М. Аринина³⁰). Единственной работой, в которой предпринят анализ семантики женских образов в динамике мироощущения и творчества писателя на примере ряда произведений, является статья Н. В. Нориной и Н. В. Сединой³¹. Авторы констатируют наличие в прозе Зайцева характерных для русской культуры и литературы женских образов, обозначенных Ю. М. Лотманом: страдальческий, демонический и героический. Однако количество и специфика избранного для анализа материала (рассказы «Аграфена», «Авдотья-смерть», «Анна», повесть «Голубая звезда» и роман «Золотой узор») не позволяют говорить о

²⁷ Воробьева Г.В. Система мотивов малой прозы Б. К. Зайцева 1901–1921 и ее эволюция: автореф. дис ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 6.

²⁸ Камильянова Ю. М. Типы сюжетного повествования в прозе Б. К. Зайцева 1900–1920гг.: автореф. дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. С. 17.

²⁹ Князева О. Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б. К. Зайцева: автореф. дис... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 9.

³⁰ Аринина Л. М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст. Вторые Международные Зайцевские чтения. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2000. С. 73.

³¹ Норина Н. В., Седина Н. В. Женские образы в прозе Б. К. Зайцева // Международный научно-исследовательский журнал. 2013, № 6-3 (13). С. 6-9.

целостном рассмотрении заявленной темы. Таким образом, в современном зайцевоведении проблема воплощения женских образов изучена фрагментарно, часто образы героинь интерпретируются односторонне (воплощение идеи Вечной Женственности или трансляция христианского идеала). По-прежнему остаются открытыми вопросы семантики, типологии, функционирования в сюжете и эволюции женских образов, что не позволяет полноценно исследовать героя в творчестве Бориса Зайцева.

На наш взгляд, анализ женских образов является той призмой, сквозь которую можно по-новому посмотреть на художественный мир Зайцева. Нашей сверхзадачей было открыть сложность, неоднозначность как отдельных образов (в первую очередь, женских), так и сюжетов Зайцева, аллюзивных в своей основе, что значительно усложняет и семантику отдельных произведений, и позицию писателя в целом; скорректировать сложившиеся в науке представления о сильно упрощающей картину линейной эволюции писателя (в мировоззрении – от пантеизма к христианству, в творчестве – от лирики – к эпике и от импрессионизма – к реализму)³².

Научная новизна диссертации состоит во впервые предпринятом системном изучении женских образов в прозе Б. К. Зайцева: способов их создания, семантики, функций в сюжете, а также обусловленности социально-историческими и философско-эстетическими «идеями времени», определившими творческое развитие автора в тот или иной период, что позволяет уточнить характер взаимоотношений автора и героя.

Объектом исследования стала художественная проза Б. К. Зайцева (от ранних рассказов 1900-х годов – до тетралогии «Путешествие Глеба», 1952), в которой женские образы являются центральными в системе персонажей и

³² М.А. Хатямова отмечала, что семантика канонических сюжетов существенно трансформируется в произведениях Зайцева благодаря философским, культурным, литературным, автобиографическим аллюзиям, обнажая смысловую глубину и неоднозначность авторской позиции, «нелинейность» движения авторского сознания от язычества к христианству и от модернизма – к реализму (Хатямова М. А. Аллюзивность как способ трансформации семантики канонического сюжета (Б. Зайцев) // Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 251-304).

определяют логику сюжета; публицистика, мемуары, литературные портреты и биографии, эго-документы привлекаются точечно.

Ведущими в доэмигрантском творчестве Зайцева являются малые жанры, в эмигрантском – романы, что проявилось в названии глав (хотя, во II главе рассматриваются и повести, важные в логике творческого развития автора).

Предмет исследования – семантика женских образов в прозе Б. К. Зайцева.

«Образ – одно из самых неопределенных и в то же время наиболее частотных литературоведческих понятий»³³, – отмечает Н. Д. Тмарченко. Для достижения цели и задач диссертации требуется конкретизация базового понятия «женский образ».

В современном литературоведении (вслед за представителями немецкой классической эстетики) художественный образ понимается как результат осмысления сознанием автора объективной реальности, воплощающий единство взаимодействия общего и частного, объективного и субъективного начал³⁴. По мысли В. Е. Хализева, художественные образы «создаются при активном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления»³⁵.

Художественные образы, по мнению М. Н. Эпштейна, можно классифицировать по уровню их предметности. Исследователем выделяются звуковые, зрительные, вкусовые, тактильные образы, образы-детали, а также «образы-характеры», которые служат созданию целостного образа мира, отражающего авторский взгляд на действительность³⁶. Проявление в

³³ Теория литературы. Учебное пособие / под ред. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана. М.: Академия, 2004. С. 248.

³⁴ Скиба В. А., Чернец Л. В. Образ художественный // Л. В. Чернец и др. Введение в литературоведение. М.: Высшая школа, 2004. С. 25.

³⁵ Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3 изд. испр. и доп. М.: Высшая школа, 2002. С. 112.

³⁶ Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М.: Просвещение, 1987. С. 253.

литературном произведении категории «образа-характера» многопланово: от воспроизведения антропоморфных образов животных, явлений природы и фантастических существ – до непосредственного изображения человека и обстоятельств, определяющих взаимодействие человека с окружающим миром. В свою очередь, художественные образы персонажей-людей по уровню обобщенности можно разделить на индивидуальные, характерные, типические³⁷. В нашем исследовании, опираясь на типологию М. Н. Эпштейна, мы используем понятие художественный образ (женщины) как совокупность различных форм присутствия человека («образа-характера») в художественной реальности, его конкретизации в качестве героя, персонажа, характера, типа или образа-символа.

Ю. М. Лотман писал, что рассматривая в литературе эволюцию нравственного облика человека, критики и исследователи вплоть до сегодняшнего времени пользуются словом «человек», но чаще всего речь идет именно о мужчине. «Между тем женщина не только включена, подобно мужчине, в поток бурно изменяющейся жизни, но играет в ней все большую и большую роль. Характер женщины весьма своеобразно соотносится с культурой эпохи»³⁸. По мнению Лотмана, женская натура интересна тем, что вмещает в себя два полюса отношения к жизни. С одной стороны, богатая эмоциональность, чуткость к социальным изменениям («чуткий барометр общественной жизни»), с другой, женщина как мать обладает надисторическими свойствами, которые шире конкретного времени. Таким образом, женский характер как таковой оказывал влияние на каждую эпоху, и, наоборот, всякая эпоха накладывала свой отпечаток на женщину³⁹.

В разные исторические эпохи культура представляла совокупность неизменных женских свойств, устойчивых поведенческих ролей, а также множество составляющих – социально-этических, культурно-исторических,

³⁷ Там же. С. 255

³⁸ Лотман Ю. М. Женский мир. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/02.php

³⁹ «Влияние женщины на облик своего времени противоречиво, гибко, динамично» (Там же).

психологических, связанных с общественными установками и требованиями. Причем, по мнению О. В. Рябова, вплоть до сегодняшнего времени в культуре сохраняется гендерная иерархия, в которой, начиная с античности, мужское начало имплицитно ассоциируется с «центральным, позитивным, доминирующим, духовным, рациональным», а женское промаркировано как «культурно-инфернальное, периферийное, телесное, эмоциональное»⁴⁰. В связи с этим женщина воспринималась как существо низшее, не способное к духовной деятельности, обреченное быть запертой в кругу своих биологических инстинктов, физиологических процессов продолжения рода, поэтому вся деятельность по духовному обогащению человечества оставалась сугубо мужской прерогативой. Телесно-чувственное начало рассматривалось как нечто приземленное, которое человеку необходимо преодолевать. По Демокриту, тело – есть тюрьма для души, жаждущей познания⁴¹, а исключительное качество, отделяющее человека от животного – есть способность к «не-телесной» (духовной) жизни. В античной философии материальность и телесность женщины является залогом ее «человеческой» несостоятельности. Подобная оценочная характеристика женщины сохранилась и в христианской средневековой традиции. Примером женской неполноценности служила особая роль Евы в человеческом грехопадении и последующем изгнании из рая, когда тело победило дух. Женщина, по мнению Фомы Аквинского, – это «неудавшийся мужчина»⁴², и только преодолевая свои женские качества, она может достичь святости.

Продолжая античную традицию, понятия маскулинности и феминности осмысливались в философии и культуре Нового времени, формируя базовую пару оппозиций: логика / чувства, духовное / телесное, рациио / эмоцио, трансцендентность / имманентность и т.д.⁴³. Данные антиномии составили главный принцип картезианской антропологической

⁴⁰ Рябов О. В. Русская философия женственности. Иваново: Юнона, 1999. С. 24.

⁴¹ Там же. С. 59.

⁴² Бандуровский К. В. Бессмертие души в философии Фомы Аквинского. М.: РГГУ, 2011. С. 116.

⁴³ Брандт Г. Философская антропология феминизма. СПб: Алетейя, 2006. – С. 114.

традиции – «дихотомический дуализм сознания и материи», сформулированный Рене Декартом⁴⁴. Согласно его теории, тело – это не просто «не разум», а то, от связи с чем разум призван отказаться, так как тело (женственная природа) – источник сомнений для разума. Нацеленное на объективность и рационализм картезианство заложило традиционное для классической философии восприятие женщины как существа, неспособного на полноценную интеллектуальную и духовную деятельность. Данная идея нашла воплощение в работах многих западноевропейских мыслителей. Например, по мнению Ж.-Ж. Руссо, главная женская задача – «уступать мужчине и переносить обиду с его стороны», а главное достоинство «быть неизвестною, так как слава ее в уважении мужа, удовольствие – в славе семейства»⁴⁵. И. Кант в сочинении «О различии возвышенного и прекрасного у мужчин и женщин»⁴⁶ делает вывод о нравственной неполноценности женского характера. По мнению философа, женщина от природы наделена «чувственностью, участливостью, сострадательностью, благожелательностью, приятностью», но нравственная ценность ее поступков не имеет значимости, так как она совершает благодеяния из-за природной склонности, а не из чувства долга или удовлетворения, не испытывая при этом нравственного напряжения.

Итог этим размышлениям подводит О. Вейнингер в работе «Пол и характер. Принципиальное исследование» (1902): «Ценность человека есть ценность, прежде всего, интеллектуальной единицы, где нравственный закон открывает жизнь независимую от тела и чувств. Женщина же мыслит генидами – образованиями, где мышление и чувствование, разум и тело составляют единое, неразделенное целое и потому оказываются темными, путанными представлениями»⁴⁷, и в связи с этим тип женского мышления

⁴⁴ Декарт, Р. Рассуждения о методе // Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1989. С. 261.

⁴⁵ Руссо Ж.- Ж. Эмиль или О воспитании // Руссо Ж. Педагогические сочинения. В 2 т. Т. 1. М.: Просвещение, 1981. С. 245

⁴⁶ Кант И. О различии возвышенного и прекрасного у мужчин и женщин // И. Кант. Собрание сочинений: В 6 тт.. Т. 2. М.: Наука, 1984. С. 152.

⁴⁷ Вейнингер О. Пол и характер. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. С. 96.

Вейнингер называет «примитивным, непродуктивным и чувственным»⁴⁸. Соответственно, в массовой европейской культуре вплоть до начала XX века представления о женщине базировались на понимании ее как «биологически обусловленного, нерационального существа»⁴⁹.

Сомнения в изначальной женской неполноценности в русской культуре XIX в. были обусловлены культурно-историческими представлениями о женственной природе славян и России, женского мессианства, что породило галерею особенных женских героинь в произведениях русских классиков (в творчестве А.С. Пушкина, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова, А. П. Чехова и др.)⁵⁰ и способствовало появлению на рубеже XIX-XX вв. уникального философского направления, отводившего женскому вопросу определяющее место в системе своего учения. Русской религиозная философия (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов, И. Ильин и др.) обосновала женскую инаковость как исключительность, а не как ущербность, провозгласила женщину носителем божественной Истины и Красоты. Отличительная черта русской философии указанного периода – противостояние западной цивилизации и идеям рационализма, индивидуализма, агрессивного завоевания. По словам В. Розанова, «культура наша, цивилизация, подчиняясь мужским инстинктам, пошла по уклону специфически мужских путей»⁵¹. Русской философии этого периода, напротив, свойственны интуитивизм, контекстуальность, эмоциональность

⁴⁸ Там же. С. 104.

⁴⁹ Брандт Г. Философская антропология феминизма. СПб: Алетейя, 2006. – С. 114.

⁵⁰ Существует огромное количество исследований о женских образах в литературе XIX века, назовем лишь некоторые: Березкина Е.П. Типология женских образов в народническом романе (на материале творчества Н.А. Арнольди, С.И. Смирновой, Н.Д. Хвоцинской, О.А. Шапир). Дисс. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2004. – 167 с.; Иванова Т.Н. «Новый» тип русской женщины в изображении И.С. Тургенева и Н.С. Лескова (Романы «Накануне» и «Некуда»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2002. – 19 с.; Габдуллина В.И. Мотив искушения женщиной в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. Томск: ТГПУ, 2005. – С. 15 – 23; Лукьянова Л.В. Проблема женских характеров в рассказах А.П. Чехова: (В свете дискуссии по «женскому вопросу»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. – 19 с.; Кардапольцева В.Н. Женские лики России. Екатеринбург: гуманитарный университет, 2000. – 160 с.

⁵¹ Розанов В. Женщина перед великою задачею // В. Розанов. Избранные сочинения. М.: Правда, 1990. С. 245.

(принципы женского мышления)⁵², а определяющее место принадлежит именно женскому вопросу. Ранее ни в одной антропологической парадигме женщина не была столь значимым элементом целостной картины мира. Воззрения философов воплотились в идее всеединства и учении о Вечной женственности В. С. Соловьева, а также в концепции метафизики любви и пола Н. А. Бердяева. Для указанных философов категория пола стала космической, а не социальной. Ключевая функция женщины теперь виделась не в биологическом факте материнства, а в «утверждении метафизического начала женственности»⁵³. Женщина не только мать конкретных существ, но «вечная мать всей природы, всего мира <...>»⁵⁴. Ее назначение связывалось с воплощением Вечной женственности (как одной из ипостасей божественного), духа творчества, свободы, красоты, мудрости в тварном мире, приближением земного бытия к божественной гармонии⁵⁵. Вл. Соловьев также выдвинул тезис о «пассивной восприимчивости феминного к добру и злу (свету/тьме, духу/материи) и предрасположенности женщины к трансгрессии», что обуславливает ее амбивалентность («восприятие женщины во всех культурах раздваивается на полярные типы праведниц и блудниц, «добрых» и «злых» жен, «идеал Мадонны и идеал содомский»⁵⁶).

Таким образом, под влиянием новых идей и концепций религиозно-философский и художественно-эстетический аспекты «женского вопроса» приобрели на рубеже XIX-XX вв. небывалую ёмкость, а социальная роль женщины в мире была существенно переоценена, что своеобразно преломилось в творчестве многих современников (А. Блок, А. Белый, И.

⁵² Лосев А. Ф. Русская философия // Русская философия. Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1996. С. 71.

⁵³ Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. М.: Наука, 1991. С. 252.

⁵⁴ Там же. С. 252.

⁵⁵ Там же. С. 251-252.

⁵⁶ Рябов, О.В. Русская философия женственности (XI-XX вв.). Иваново: Юнона, Ивановский государственный университет, 1999. С. 40.

Анненский и др.). По мысли Вяч. Иванова, весь Серебряный век проходит под знаком новой истины о женщине⁵⁷.

Б. К. Зайцев – представитель и наследник культуры и философии Серебряного века, безусловно, испытал на себе влияние идей своего времени. Поэтому взгляд писателя Зайцева на женщину интересен, во-первых, в связи с историко-философскими поисками эпохи Серебряного века, а затем и русского зарубежья (индивидуальное преломление в творчестве писателя массовых гендерных стереотипов, языческих, христианских истин о женщине), во-вторых, как выражение художественной самобытности оригинального мастера лирической прозы и как иллюстрация процесса поиска героя времени.

Цель диссертационной работы – системное исследование в синхронии и диахронии женских образов в прозе Б. К. Зайцева в аспекте их создания, семантики, функций в сюжете, способов изображения.

Поставленная цель конкретизируется в следующих исследовательских **задачах**:

1. обосновать ведущее положение женских образов в системе персонажей писателя;
2. проанализировать семантику женских образов, характерологию, функции в сюжете и композиции произведений;
3. установить характер влияния на способы создания женских образов в прозе Б. К. Зайцева социально-исторических, религиозных, философских и эстетических концепций времени;
4. выявить динамику художественного воплощения женщины на протяжении всего творчества писателя: от ранних рассказов 1900-х годов – до заключительной тетралогии «Путешествие Глеба»;

⁵⁷ Дзуцева Н.В. «Истина о женщине» в поэтическом контексте Серебряного века // Вестник ИвГУ. Серия Филология. 2001. Вып. 1. С. 17–31.

5. соотнести изменение представлений о женщине и специфике воплощения женских образов с основными этапами творческого развития Б. К. Зайцева.

Методологическая основа диссертации – соединение принципов историко-литературного, герменевтического, культурологического, структурно-семиотического методов исследования. **Теоретической базой** диссертации стали исследования по художественной антропологии (М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, С. Г. Бочаров, В. В. Кожин, Л. А. Колобаева, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, К. А. Баршт, В. П. Зинченко, Б. Т. Удодов, В. А. Яблоков и др.), труды русских религиозных философов (В. Соловьев, В. Розанов, Н. Бердяев и др.), работы по литературе Серебряного века и творчеству Б. К. Зайцева (Г. Струве, Л. А. Иезуитова, А. В. Громова, Т. Ф. Прокопов, А. В. Яркова, А. С. Карпов, Ю. М. Камильянова, В. Н. Конорева, А. М. Любомудров, В. М. Толмачев, М. А. Хатямова и др.).

Достоверность представленных результатов определяется опорой на научно-методологическую базу современного литературоведения, синтезирующего принципы сравнительно-исторического, герменевтического, культурологического, структурно-семантического методов исследования. Достоверность проведенного исследования обеспечивается использованием в качестве его основы фундаментальных работ в области анализа художественного текста и значительного объема исследуемого материала.

Теоретическая значимость работы заключается в системном изучении женских образов в связи с эволюцией художественного мира Б. К. Зайцева, а также в корректировке представлений о взаимоотношениях автора и героя.

Научно-практическая значимость диссертации определяется возможностью использовать полученные результаты в дальнейшем изучении проблемы воплощения женских образов в искусстве, в преподавании курса истории русской литературы XX века, специальных курсов и семинаров по творчеству Б. К. Зайцева.

Апробация работы. Основные результаты исследования апробированы на научных семинарах кафедры литературы и методики ее преподавания Томского государственного педагогического университета и научных мероприятиях различного уровня: Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (Томск: ТГПУ, 2012, 2013, 2014, 2015), в рамках I Молодежной научной школы с международным участием «Синхрония и диахрония: современные образовательные концепции» (Томск: ТГПУ, 2012), Международной научной конференции «Филология и лингвистика в современном обществе» (Москва, 2012), XI Международной научно-практической конференции «Современная филология: теория и практика» (Москва, 2013), Международного конгресса литературоведов «Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности» (Тамбов – Елец, 2014), Всероссийского круглого стола «Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции» (Томск: ТГПУ, 2014), Международной научно-практической конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск: ТГУ, 2014, 2015), VII Всероссийской научной конференции «Русская литература в современном культурном пространстве» (Томск, ТГПУ, 2015). По теме диссертации опубликовано 14 работ, 4 из которых – в журналах, рекомендованных ВАК.

Структура работы: диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Положения, выносимые на защиту:

1. Названия, персонажный состав и сюжеты произведений Б. К. Зайцева свидетельствуют о концептуальной важности женских образов и поэтики женственного в его художественной системе;
2. Представления писателя о женщине и женском начале обусловлены актуальными социально-историческими, религиозными, философскими и эстетическими концепциями

- времени (декаданс, ницшеанство, пантеизм, религиозная философия, софиология, символизм, христианство, европейский рационализм и др.) в их индивидуально-авторском преломлении, а женские образы становятся их художественным воплощением и способом авторской рефлексии на протяжении всего творчества;
3. Зайцев избегает традиционной ролевой типологизации женских персонажей, как и прямой оценочности, помещая многоплановый спектр их семантики в координаты различных культурных кодов; основным способом создания женских образов становится аллюзивность, разрушающая стереотипные представления о женщине, свойственные как патриархальной культуре, язычеству и позитивизму, так и ортодоксальному христианству;
 4. Изображение женских образов в прозе Б. К. Зайцева характеризуется нелинейной динамикой: автор следует по пути психологического и мировоззренческого усложнения женских персонажей, стремится к созданию целостного изображения (синтез языческого, телесного и христианского, духовного).
 5. Женские образы по-разному функционируют в сюжетах произведений Б. К. Зайцева: женщина в восприятии мужчины; изображение психологии женщины, близкой к творческой среде; реалистическое изображение разных типов женщин в социуме; философское осмысление человеческого бытия на примере женской судьбы; изображение национальной катастрофы в судьбе женщины-творца; варианты существования женщин в эмиграции; влияние женщин на становление мужчины-художника.
 6. Изменение представлений о женщине и способах воплощения женских образов отражает общую творческую эволюцию писателя; именно с женскими персонажами связано изображение нового типа героя на каждом этапе творческого развития автора.

Глава 1

Способы создания женских образов в малой доэмигрантской прозе

Б. К. Зайцева

1.1. Женские образы в ранней прозе: от мифопоэтики – к психологизму

Литературный дебют Б. К. Зайцева совпал с началом XX века, временем коренного сдвига мировоззрения, кризиса морали и религии, развенчания традиций. Русская культура вслед за европейской ощущала утрату традиционных ценностей и, как следствие, невозможность для искусства воспроизводить прежние эстетические модели. Молодые писатели, а в их ряду и Борис Зайцев, искали новые способы изображения мира и человека.

Становление Зайцева в литературной среде проходило стремительно. В 1900-м году состоялось знакомство с А. П. Чеховым, тогда же – встреча, а затем и дружба на долгие годы с земляком и вскоре знаменитым писателем Л. Андреевым. В 1901 году Б. К. Зайцев публикует в журнале «Курьер» свой первый «маленький бессюжетный импрессионистическо-лирический пустячок»⁵⁸, который, по словам Л. Андреева, открывает читающей публике «талантливую, самобытную прозаика»⁵⁹. Первые успешные публикации в «Курьере» позволяют Зайцеву войти в мир виднейших печатных изданий России, среди них – «Золотое руно», «Русская мысль», «Современный мир». Уже в 1902 году Зайцев удостоивается чести быть принятым в московский литературный кружок реалистов «Среда», членами которого были И. Бунин, М. Горький, В. Вересаев, Н. Телешов. Но среди авторов-реалистов Зайцев стоит особняком, его раннюю прозу отличает импрессионистичность, лиризм, стремление к философским обобщениям. Творческим итогом

⁵⁸ Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. / Т. Ф. Прокопов // Тихие зори / Б. К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999. С. 9.

⁵⁹ Там же. С. 8.

дебютанта становится первый сборник рассказов «Тихие зори», увидевший свет в 1906 году в петербургском издательстве «Шиповник», основателем которого был З. Гржебин, а одним из редакторов Л. Андреев. Сборник выдержал три издания подряд (1906, 1907, 1908)⁶⁰ и обратил на себя внимание литературной общественности. О Борисе Зайцеве узнала вся читающая публика, обменивались впечатлениями в письмах и статьях И. Бунин, А. Белый, Ю. Айхенвальд, А. Куприн, Ф. Сологуб, Е. Колтоновская, Л. Кобылинский, Г. Чулков. В истории литературы совсем немного примеров, когда издавший первую книгу сразу становился в один ряд с теми, чья литературная репутация давно утвердилась. «Десятки книг выйдут у Зайцева в будущем, сотни похвальных отзывов прочитает он о себе потом, но незабываемым событием останется для него первый скромный сборник из девяти рассказов»⁶¹.

«Тихие зори» – выражение мировидения молодого писателя. Автор включил в сборник девять лирико-импрессионистических рассказов (поэм, как называл их сам Зайцев⁶²), среди которых: «В дороге» (1901), «Соседи» (1903), «Волки» (1902), «Мгла» (1904), «Тихие зори» (1904), «Священник Кронид» (1905), «Хлеб, люди и земля» (1905), «Миф» (1906), «Черные ветры» (1906), «Завтра!» (1906). Это небольшие лирические рассказы с незатейливым сюжетом, в которых акцент поставлен не на предмет, а на его переживание. Внимание перенесено с бытовых подробностей на процесс созерцания, выражение чувств субъекта, передачу неповторимой атмосферы. Обращение Зайцева к импрессионизму⁶³ воплотилось уже в названии сборника, в котором аккумулируется смысл, общая идея книги.

⁶⁰ Там же. С. 11.

⁶¹ Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б. К. Земная печаль. В 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 16.

⁶² Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы / Т. Ф. Прокопов // Тихие зори / Б. К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999. С. 9.

⁶³ А.Г. Соколов отмечает: «В творчестве Зайцева 1900-х годов выразились, прежде всего, импрессионистические тенденции». Этому аспекту творчества писателя посвящен раздел докторской диссертации В. Т. Захаровой «Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века» (Дис. ...д-ра филол. наук. Москва, 1995).

Как известно, начало импрессионизму было положено в живописи. Картина Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1872) дала название движению художников импрессионистов. В своем этюде Моне несколькими мазками запечатлел момент превращения ночи в день, игру утреннего солнца на глади воды. Именно картина, изображающая восход солнца (иначе – зарю), стала манифестом живописного импрессионизма. Так и название первого сборника Зайцева (по номинации одного из рассказов – «Тихие зори») – культурная аллюзия, отсылающая к истокам импрессионизма. Дореволюционная критика впервые назвала рассказы начинающего Зайцева импрессионистическими⁶⁴. Продолжают изучение импрессионизма в рассказах писателя и современные исследователи⁶⁵. В целом, первый сборник Б. К. Зайцева позволил сделать выводы о его несомненном таланте, но оставил множество спорных вопросов о художественном методе, а также изображении человека в его произведениях. З. Н. Гиппиус в статье «Тварное» отмечала: «В книжке рассказов Зайцева нет, или почти нет, ощущения личности, нет человека. Есть последовательно: хаос, стихия, земля, тварь и толпа... А человека еще нет»⁶⁶. Человеческая жизнь и сам человек в этих рассказах представлены как часть безмерного космоса. По словам С. А. Венгерова, Зайцев описывает жизнь *sub specie aeternitatis* (с точки зрения вечности)⁶⁷ и «поднимается от описания жизни единичной к сознанию цельной, вселенской жизни»⁶⁸.

Образы-персонажи ранних рассказов субъективны, чутко откликаются на сиюминутное, но одновременно ощущают свою причастность к космическому, надвременному пространству. Они не имеют четких внешних

⁶⁴ Гиппиус З. Н. Тварное. Журн. Веси. М.: Скорпион, 1907. № 3. [Электронный ресурс] URL: <http://gippius.com/doc/articles/tvarnoe.html>

⁶⁵ Этому аспекту творчества писателя посвящен раздел докторской диссертации В. Т. Захаровой (Захарова, В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 1995. 40 с.).

⁶⁶ Гиппиус З. Н. Тварное. Журн. Веси. М.: Скорпион, 1907. №3. Цит. по: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://gippius.com/doc/articles/tvarnoe.html>

⁶⁷ Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 2. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 208.

⁶⁸ Там же. С. 208.

или внутренних характеристик, образы созданы с помощью отдельных деталей, яркими или слегка заметными мазками. Сознание героев ранних рассказов (например, Миши, Лисички из «Мифа») гармонично, не конфликтно. Опровергая антропоцентризм, Зайцев провозглашает всеобъемлющее единство человека и природы. Отсюда и непривычный герой, понимающий и принимающий свое существование, прославляющий его или смиренный перед величием и тайной бытия. В этом последовательно проявляется философия пантеизма, близкая Зайцеву в первой половине 1900-х годов.

Зайцев свободен от главного недуга нового времени – индивидуализма. «Он не знает невыносимых мук, причиняемых собственным, безмерно разросшимся, заслоняющим весь мир «я»⁶⁹, – замечает Е. А. Колтоновская. Подобные герои редкость в русской литературе начала XX века, и критика неоднозначно их воспринимала⁷⁰.

Одной из отличительных особенностей первой книги Зайцева исследователи называли ее лиризм. Напомним, что статья В. Брюсова, посвященная Зайцеву, озаглавлена «Это лирика в прозе». А. Горнфельд назвал произведения писателя «лирикой космоса». Проблеме лирического в прозе Зайцева посвящено диссертационное исследование А. В. Курочкиной⁷¹, которая подчеркивает, что специфика лирической прозы до сих пор остается одной из самых сложных проблем в литературоведении⁷². Лирическая проза отличается преобладанием лирического начала, особой сюжетно-композиционной организацией и повествовательной структурой,

⁶⁹ Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 2. М.: XXI век – согласие, 2000. С. 207.

⁷⁰ Например К. И. Чуковский видел в этом их душевную слабость: «Тают, вянут, никнут, блекнут – хлипкие, восковые фигурки, – ни одна не стоит на ногах! И пожалуйста, не подносите к огню, так и закаплет воск. И при этом еще улыбаются: ах, как приятно таять!» (Чуковский, К. И. Борис Зайцев. От Чехова до наших дней. Литературные портреты. Характеристики. СПб., 1908. Цит. по: Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б. К. Земная печаль. Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С.9).

⁷¹ Курочкина А. В. Поэтика лирической прозы Б. К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2003.

⁷² Там же. С. 9.

ослаблением событийности, эмоциональной насыщенностью и наследует от лирики принцип субъективизации повествования⁷³.

В ранних рассказах Зайцева лирический компонент является не просто свойством стиля, а принципом повествования: самораскрытие лирического героя становится основным художественным заданием⁷⁴. Мир в этих рассказах представлен с субъективной позиции близкого автору героя-повествователя, все вокруг (в том числе женщина) – объект осмысления лирического субъекта и воспринимается сквозь индивидуальную призму его сознания и мировидения.

Рассказ «**Миф**» (1906) – наиболее характерное произведение Зайцева середины 1900-х годов⁷⁵. Миф – первичная модель мышления, главный источник повествования⁷⁶, поэтому название произведения концептуально: автор создает свой миф о мире. В рассказе изображен счастливый день из жизни двух влюбленных. Сюжет лишен динамики: герои наслаждаются своими чувствами и окружающей их природой. Пространственно перемещаясь, герои попадают в яблоневый сад, затем – в поле, березовую рощу, на опушку леса. Природа у Зайцева – значимый фон для раскрытия человека: новый природный локус требует перемены в героях, меняет их поведение. Сначала Лисичка предстает стихийной танцовщицей – в открытом поле, затем – целомудренной девушкой в березовой роще (в славянской мифологии береза – олицетворение невинности, чистоты, дерево имеет женскую символику, что проявлялось в языческих обрядах лечения больных детей и при захоронении молодых девушек⁷⁷). Конкретные

⁷³ Ср.: «Лирический субъект является как бы организующим, структурообразующим началом произведения. Он присваивает себе предметы внешнего мира, лишает их характера самостоятельных объектов, живущих по собственным законам. <...> Лирический субъект превращает объект в свой предмет, сообщая ему свою, субъективную определенность, принадлежащую лирическому сознанию» (Рымарь Н. Т. Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. Воронеж, 1978. С. 62).

⁷⁴ Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 257.

⁷⁵ Ю. М. Драгунова отмечает, что этот рассказ можно считать рубежным на пути перехода от мрачного («Волки», «Мгла») к просветленному пантеизму (Драгунова, Ю. А. Проза Б. К. Зайцева 1901–1922 годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 1997. С. 11).

⁷⁶ Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2001. С. 9.

⁷⁷ Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 113.

природные детали вырастают до символа: яблоня – символ плодородия, матери земли, яблоко – любви и искуственного блаженства⁷⁸. Использование семантики природного пространства для описания героев подчеркивает единство человека и природы.

В рассказе два главных героя: мужское начало воплощено в Мише (близком автору-повествователю герое), женское – в Лисичке, его жене. Это прозвище несет мифопоэтический подтекст: лиса является символом отрицательных качеств, таких как хитрость, лицемерие, лукавство, алчность⁷⁹, но отрицательная коннотация снимается за счет использования уменьшительно-ласкательного суффикса «чк». Автор акцентирует другие смысловые возможности этого прозвища. Лиса – женский образ природного мира во многих культурах. В славянской мифологии лиса – спутница и воплощение Макоши – богини судьбы и урожая⁸⁰. Среди других представителей животного мира славян лисица обладает наиболее яркой внешностью, и, используя прозвище с подобной семантикой, автор акцентирует в женщине физическую красоту как доминанту образа.

Имя главного героя также созвучно уменьшительно-ласкательному прозвищу одного из главных представителей природы у славян – медведь – «Миша». Медведь символизирует силу, мощь, выносливость, а также способность к воскрешению (каждую весну выходить из долгой спячки)⁸¹. Миша и Лисичка в рассказе – это мужское и женское начало зайцевского пантеистического мифа, их пара символизирует силу и красоту, а также связь человека и природы. В природном мире побеждает сильнейший, выбирают красивейшую; эти качества актуализируют в героях архетипические начала, традиционно присущие мифическим персонажам и природным явлениям. Примечательно, что Миша, обращаясь к Лисичке, использует слова с окончаниями мужской формы: «Мой дорогой, не торопитесь улетать!» [Т. 1,

⁷⁸ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 302.

⁷⁹ Там же. С. 146.

⁸⁰ Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 161.

⁸¹ Там же. С. 124.

с. 51]⁸², «Нет, дорогой, – Миша целует ее в лоб, – ты не глупый и ты прав» [Т. 1, с. 53]. Женственность и чувственность Лисички не требует доказательств, она неоспорима и даже избыточна; используя подобное обращение, герой желает умерить это качество.

Лиризации повествования способствует активное использование метафор, поэтических сравнений. Главный герой поочередно сравнивает жену с представителями природного мира – «милый страус» (в некоторых культурах страус символизирует магическую силу и свет⁸³); «светло-солнечная рыба» (рыба является символом плодородия и сексуальной гармонии⁸⁴); «приветливый жеребенок» (конь – одно из наиболее мифологизированных животных, хтоническое существо, связанное с культом плодородия и со смертью⁸⁵). Подобные сравнения углубляют телесный, природный пласт образа героини, связывают Лисичку с животным миром, выделяют в ее образе черты мягкости, беспомощности (птица, которая не умеет летать, детеныш лошади). Языческая семантика образа подчеркивает его земное, телесное основание. Повествователь не единожды отмечает пенно-розовый (символика Афродиты) румянец героини, а в заключение называет ее «Пеннорожденная», напрямую отсылая к образу языческой богини Афродиты. Языческая, дионисийская семантика проявляется также в поведении героини. Лисичка иррациональна, она поддается порывам чувств, инстинктам («Я устала! Я засну»), кружится в неистовом, безумном танце («Я ничего не понимаю! Как пьяная! <...> свет, свет, я пьяна светом! <...> Миша видит, что она... слегка обезумела») [Т. 1, с. 52–53].

Наряду с языческой, пантеистической символикой в рассказе используются отдельные христианские образы: ангелы, разговор о христианах, похожих на невинные белые березы, образ церкви в финальном разговоре влюбленных: «Когда я думаю о христианах, – говорит Миша, – мне

⁸² Произведения Б. К. Зайцева с указанием тома и страницы цитируются по: Зайцев Б. К. Собр. соч. в 11 тт. М.: Русская книга, 1999–2001.

⁸³ Купер Д. Энциклопедия символов. М.: Золотой век, 1995. С. 197.

⁸⁴ Тресиддер Д. Словарь символов. М: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 325.

⁸⁵ Мифологический словарь // под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 212.

всегда представляется вот такой успокоенно-белеющий хор. <...> Лисичка слушает, кивает, и теперь он видит, что и ее осенила эта тишина, и она уже не кажется ему стихийной танцовщицей» [Т. 1, с. 53]. Отметим, что эти детали не соотносятся с образами героев напрямую. Исключение составляет сравнение героини со светло-солнечной рыбой, которое можно трактовать и как христианский символ: буквы греческого слова «рыба» («ichthus») образуют акроним слов «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель»; сам Иисус проводил аналогию между ловлей рыбы и обращением людей в новую веру, отсюда и «кольцо рыбака», которое носит Папа Римский⁸⁶. Все же христианские образы спрятаны в подтекст рассказа, они свидетельствуют об интуитивном прозрении, нежели сознательной религиозной позиции автора.

В описании Лисички повествователь сопрягает физически конкретные детали с поэтическими эпитетами: «плавное, прозрачно-персиковое тело», «длинные ноги», «загорелое, острое лицо», «рыжеватые волосы» [Т. 1, с. 51]. Заметим, что физический облик Лисички отражает традиционные представления о внешней привлекательности русской женщины: рыжеватые волосы Лисички заплетены в две боковые косицы, что было знаком замужней, взрослой женщины на Руси⁸⁷. Но несмотря на телесность образа Лисички, она принадлежит и к воздушному миру: «весело подхватывает юбку и, <...> полуплыв, доносится к нему, <...> ему кажется, будто пахнули горячей воздушной волной» [Т. 1, с. 51]; «большая и такая легкая, она может побежать, поплыть по воздуху» [Т. 1, с. 51]. В Лисичке гармонизированы земное и небесное начала, образ лишен символистской конфликтности телесного и духовного.

Можно сказать, что портрет героини дан импрессионистически: отдельные штрихи, тона, полутона передают не статичный образ, а его возможное сиюминутное восприятие. Автор характеризует героиню через цвет; в описании преобладают теплые оттенки: «рыжеватая-сияющая»,

⁸⁶ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 320.

⁸⁷ Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М.: Международные отношения, 1999. С. 616–618.

«прозрачно-персиковое тело», «отливает теплым золотом», «в ней <...> кораллово-розовая кровь», «вспыхивает пенно-розовым румянцем», «её золотисто-рыжеватое существо», «её пышущее тело в розовом дыму». В описании Лисички соединяются два базовых цвета: красный и желтый, которые не используются не в чистом виде, а в многочисленных комбинациях: золотой, оранжевый или рыжеватый (красный и желтый), коралловый (розовый и оранжевый), розовый (красный и белый).

Согласно теории цветовой символики⁸⁸, каждый цвет несет в себе смысл, и содержание цветового символа меняется в зависимости от историко-культурного контекста. Однако существует понятие базового стереотипа, соответственно которому первичная семантика цвета усваивается практически каждым: желтый – цвет солнца, веселья, интуиции, веры и божества; красный – символ любви, страсти, радости жизни, а также ярости; золотой символизирует застывший свет, божественную силу, величие; оранжевый – огонь, пламя, роскошь, счастье. Солярные цвета обладают положительной символикой⁸⁹. В прозвище героини (Лисичка) усматривается акцентуация «рыжего», солнечного цвета. Использование теплых, привлекающих внимание оттенков в образе Лисички, говорит о том, что она близка солнцу – источнику жизни, символу озарения и является воплощением добра, света, радости и счастья.

Автор создает солярный миф. В большинстве культур солнце – символ созидательной энергии, жизненной силы, вечной молодости, часто само верховное божество со знаком мужского начала⁹⁰; солнце в рассказе – «золотой приятель», «золотой бог». Солнечным светом наполнено все вокруг: налитые яблони, желтые дыни, Лисичка, ее волосы, Мишин пиджачок, церковь, горящая зеркальным куполом. Все мироздание представляется главному герою «солнечной системой» – упорядоченной, но плывущей в неизвестном направлении. Солнце для молодого пантеиста

⁸⁸ Базыма Б. А. Цвет и психика. Монография. ХГАК. Харьков, 2001. С.102.

⁸⁹ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 409.

⁹⁰ Там же. С. 276.

Зайцева – божественное и созидательное начало всего живого. Поэтому и образ главной героини раскрывается через близкий солнцу мотив света, который пронизывает весь рассказ: «в ее волосах сразу же зажигается сияние», «в глазах ее бегают чудесные световые зайчики». На переполненность светом указывает и сама Лисичка: «Миша, смотри, свет, свет, я пьяна светом!». Мотив света роднит героиню Зайцева с образом Вечной Женственности Владимира Соловьева. В поэме «Три свидания»⁹¹ (1862–1875–1876) философ повествует о своих встречах с «вечной подругой». Примечательно, что каждая встреча сопровождается светом, как доминирующим элементом в образе Софии: «сиянье Божества», «пронизана лазурью золотистой», «с улыбкою лучистой», «передо мной сияет снова – одно ее лицо», «очами полными лазурного огня» и т.д. Принадлежность к свету (солнцу) подчеркивает божественную просветленность героини стихотворения Вл. Соловьева и Лисички из рассказа Б. Зайцева. Черта «светоносности» героинь (причастность к метафизической реальности, к высшей истине) оказывается не простым совпадением, если помнить высказывания Бориса Зайцева о роли философа в его духовном становлении⁹². К тому же в рассказе есть и другие отголоски софийских идей Соловьева. Предполагая наличие абсолютного начала, Вл. Соловьев пишет, что он (Абсолют) состоит из трех ипостасей: Духа, Ума и Души⁹³. Три категории образуют Единство, которое будучи всегда одним и тем же, в первом мире (Духа) – существует, во втором мире (Ума) – мыслится, в третьем (Души) – чувствуется. Душа – это материя, она желает, воображает, наслаждается миром. Ум не обладает реальностью и материальностью через и для себя самого, он лишь образ, представление первого (первый мир – Дух – вся субстанциональность). Человеческая душа способна соединить в себе Душу (материю) и Ум (идеал) с помощью Духа абсолютной любви. Философ

⁹¹ Соловьев В. С. Смысл любви. Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 381.

⁹² «В складе моего мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев» (Зайцев, Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 10. М.: Русская книга, 1999–2001. С. 106).

⁹³ Соловьев В. С. София // В.С. Соловьев. Собр. соч.: в 20 тт. Т. 2. М.: Наука, 2000. С. 47.

также выделяет в мироздании два активных начала – мужское и женское. Душа понимается им как женственное, чувственное, материальное и пассивное начало, Ум – как мужское, осмысляющее, активное начало. В рассказе «Миф» последовательно проводится подобное деление.

В почти отсутствующем портретном описании Миши есть важные детали – «пиджачок» и «фуражка» [Т. 1, с. 50]. Это атрибуты его социального положения и рода занятий; Миша – интеллигент, занимающийся умственным трудом. Действия, которые совершает Миша, описаны глаголами ментальной активности: «думает», «ложится и слушает, как молчит горизонт», «узнает ее», «долго читает. <...> Смутные мысли владеют им». Миша стремится глубже узнать то, что видит вокруг, рационализировать это: «Во-первых, ангелу вовсе не так трудно пролететь вон по той лазури. Во-вторых, людям незачем становится бесплотными духами» [Т. 1, с. 50–52]. Образ Миши – воплощение «Ума». Лисичка же, напротив, олицетворяет женское, материальное начало, или Душу. Для ее изображения автор активно использует цвет (и свет), дает физические подробности образа, приводит ряд сравнений героини с представителями животного мира (страус, жеребенок, рыба). По сравнению с Мишей, образ Лисички телесен и материален. Глаголы, характеризующие Лисичку, в основном носят эмотивный, чувственный или же конкретно-действенный характер. Она не анализирует свои чувства, а выражает их: «весело подхватывает юбку», «спокойно, невинно спит», «блаженно бормочет», «...вдруг вскакивает и глядит. Потом хватает его за руку, и, смеясь, сбегает они вниз», «Я заспалась, – кричит Лисичка, – я ничего не понимаю!», «кружит вокруг, будто в легком танце», «вспыхивает румянцем и в смущении мнет ромашку», «радостно захлебывается».

Соловьев пишет, что души, управляемые Софией, находятся в блаженном состоянии⁹⁴. Так и Лисичка испытывает восторг от жизни. Миша же пытается понять мир, а вместе с ним и тайну Лисички. Не случайно

⁹⁴ Там же. С. 65.

события рассказа даются глазами героя-мужчины, с точки зрения его нравственных и эстетических представлений (близких автору), а Лисичка – это «материя» для его умопостижения.

Гармоничное всеединство по Соловьеву достигается с помощью Духа абсолютной любви. Миша и Лисичка объединены любовью, дополняют друг друга. Она заставляет его действовать (идти, бежать), он ее – думать (о мироздании, об ангелах); именно Лисичка своей восторженностью «подталкивает» героя ко многим мыслям и важным заключениям. Лисичка: «Ну, будет, пойдем, нынче я счастлива, я хочу поцеловать солнце! <...> Гляди, Миша, как они сверкают <...> переливаются в воздухе! Милые птицы! <...> Как будто какие-то волны в небе... Необычайный вечер!»; Миша после ее слов: «сейчас вот я ясно чувствую, что все мы, живя, мысля, работая, плывем, знаешь, как солнечная система. К более сложной и просветленной жизни. И то, будущее, мне представляется вроде голубинового сиянья, облачка вечернего» [Т. 1, с. 53–54].

Любовь – основная область проявления Вечной Женственности. Определяющей чертой героини любовь, сквозь призму которой она воспринимает весь гармоничный для нее мир: «Лисичка с любовью смотрит на Мишу, на голубей, на солнце, и все ее золотисто-рыжеватое существо вдруг поникло в особенной нежности» [Т. 1, с. 54]. В одном из своих писем Б. Зайцев писал: «Понять жизнь до конца нельзя. Но самое главное в ней любовь. Это несомненно» [Т. 10, с. 114]. В этом понимании писатель близок Вл. Соловьеву, который называл любовь главным элементом, соединяющим все прочие.

Женский образ в рассказе «Миф» имеет и автобиографическое основание. Лисичка – домашнее имя жены писателя Веры Алексеевны Зайцевой, портретное сходство и характер которой (пышные рыжие волосы, подвижность, восторженность) без труда угадываются в героине рассказа. Поэтому субъект повествования (Миша) может рассматриваться как близкий автору лирический герой, транслятор авторских идеалов и ценностей.

Вероятно, именно образ Лисички является воплощением идеала женщины в его раннем творчестве, ведь использование писателем черт близких ему женщин имеет богатую традицию и зачастую является признанием исключительности этого прототипа и созданного на его основе образа. Таковы образы Лесбии в стихах Катулла, Беатриче у Данте, Татьяны Лариной у А. С. Пушкина и т.д.

Итак, женский образ в рассказе «Миф» создан путем наложения нескольких пластов. Прежде всего, повествователь подчеркивает телесность героини, но не описанием натуралистических подробностей, а с помощью мифопоэтических образов, языческих символов и аллюзий. В рассказе используются символические цветообозначения, поэтические сравнения и метафоры. В женщине актуализируются архетипическое, языческое начала. Женщина близка к природному миру, как и ее красота, чувственность. В речевом портрете героини преобладают восторженные интонации, а ее действия выдают порывистый, эмоциональный характер. Влияние философии Вл. Соловьева несомненно: определение женщины как пассивного, чувственного начала, которое, тем не менее, способно давать пищу для умозаключений мужчины (активного, мыслящего начала), так как от природы женщина является носителем первобытной мудрости. Важную роль в создании образа играет солнечный свет: и как символ божественной, животворящей силы, и как черта, которая сближает Лисичку с Вечной Женственностью («окутанной светом и сиянием»). В рассказе ощутимо пантеистическое восприятие мира: божественное духовное начало органично разлито в природе и во всех живых существах и позволяет человеку обрести внутреннюю гармонию.

Позднее Б. К. Зайцев согласится с мнением критики относительно своих ранних рассказов. Со второй половины 1900-х годов человек становится основным объектом изображения для писателя, что наглядно презентует номинация и тематика рассказов из второго сборника писателя – «Полковник Розов». В названиях рассказов обозначены как имена

собственные – «Полковник Розов» (1907), «Аграфена» (1907), так и родственные и социальные связи человека – «Молодые» (1907), «Сестра» (1907), «Гость» (1908), а также переживаемые человеком категории состояния – «Спокойствие» (1909). Второй сборник демонстрирует внутреннюю эволюцию писателя: автор-повествователь вычленяет человека, его мысли и чувства из мирового всеединства. Б. К. Зайцев постепенно отходит от идеалов пантеизма, в его творчестве появляются черты христианской аксиологии. Изменения проявляются и в структуре произведений: разрушается лирический канон ранних рассказов⁹⁵.

Монологические импрессионистические зарисовки постепенно сменяются изображением некой картины действительности. Человек обретает ясные очертания, психологические особенности (Маша из рассказа «Сестра», Аграфена из одноименного рассказа). В сознании героев появляется сложная двойственность: способность ощущать прекрасное в мире и нервное, болезненное восприятие быстротечности жизни. В рассказах «Молодые», «Сестра», «Аграфена», как и в давшем название всему сборнику рассказе «Полковник Розов», процесс «раскрытия» героев по-прежнему происходит в природном пространстве. Бытовые и социальные аспекты реальности еще не играют решающей роли в становлении, развитии героя. Эстетическая позиция автора балансирует между романтическим и реалистическим представлением о человеке.

Писатель в это время находится в состоянии поиска, постоянно переосмысливает свои эстетические подходы. Например, в рассказе «Молодые» (1906–1907) выражено романтическое восприятие мира, реализующееся в обилии языческих, «телесных» образов-символов, фольклорной стилизации. В рассказе «Сестра» (1907) преобладает реалистическая описательность, которая обогащается психологическими

⁹⁵ Ср.: «Повествовательный фокус переключается с лирического сознания на изображение существования человека в социально-исторических обстоятельствах, что свидетельствует о становлении реализма» (Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 271).

чертами (рефлексия героини). В повести «Аграфена» (1907–1908) Зайцев соединяет символистскую абстрактность, реалистичность и житейную жанровую форму.

Многие исследователи (например, Глеб Струве⁹⁶) называли манеру письма Зайцева – «нежной акварелью». Л. А. Иезуитова заметила, что некоторые вещи писателя скорее похожи на «яркое, сочное масло». Рассказ «Молодые» (1907), в котором автор поэтизирует жизнь крестьян, можно соотнести с такой живописной картиной. В центре молодая пара, для которой труд и любовь – гармоничные составляющие жизни. В советской литературной энциклопедии конца двадцатых годов XX века герои этого рассказа названы «куклами, разыгрывающими любовную пантомиму, в деревенском стиле»⁹⁷. Такое сравнение, если опустить негативную коннотацию, не случайно. Автор насыщает текст фольклорными аллюзиями, простонародной речью.

Главная героиня – крестьянская девушка Глаша изображена в соответствии с фольклорной традицией: сильной, трудолюбивой, «с молодым, могучим, телом» [Т. 1, с. 75]. Характеристики героини телесного характера: «пышущее тело», «молодой жар», «глаза пьяно блистают», «толстая», «розовая», «томная», «щеки рдеют вишней». Героиня соотносится с русским фольклорным идеалом, однако повествователь избегает пафоса, называя ее простонародными вариациями имени Глафира: Глашка, Глашуха. Речевой портрет героини представлен лишь несколькими фразами, но довольно показателен: в основном это реплики, несущие в себе накопленный народом опыт: «Пры-ыткий, леший!», «Измял всю, идол, насилу вырвалась!». Глаша не говорит, а действует: скородит, отдыхает, «трясется от хохота». Главное в ее жизни труд и любовь. Работает она усердно, не осознавая тяжести этого труда, желая выпустить наружу силу своего

⁹⁶Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 121.

⁹⁷ Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х тт. Т. 1. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихиной-Ветринской. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. С. 122.

молодого тела. Ее ум и сердце занимает Гаврила – «сильный молодой Ярила», «сразу Глашка узнает в нем свое, милое, неотразимое, отчего замлеват по ночам ее девичье сердце» [Т. 1, с. 76]. Крестьяне не томятся любовью, а дают ей волю; их любовь носит осязаемый, чувственный характер. Показательна насыщенная цветовая символика, передающая страстность: «чернели березы», «карий глаз Гаврилы», «дорогие темные губы», «уснешь в пылающем, темном сне», «щеки рдеют вишней», «кумачное лицо», «закраснело солнце», «багровело над полем». Используемые оттенки – реализация взаимодействия красного и черного цветов, создающих ауру желания, страсти (красный цвет), а также тайну магической притягательности (черный цвет)⁹⁸. Эти цвета также символизируют первобытные начала мира: разрушительный огонь и созидательное плодородие земли.

Писатель использует фольклорную символику для передачи пантеистического, мифопоэтического ощущения жизни. Гаврила – «сильный, молодой Ярила», наследник духовного опыта предков. Молодая пара близка к земле, к природе – проявление чувств для них естественно. Герои рассказа заняты общим делом – пашней. Борона несет физическую, эротическую семантику, представленную в обрядах и поверьях, имеющих отношение к браку и деторождению⁹⁹. Обряд пашни связывает героев: возделывая землю, они возделывают и собственные отношения, в них пробуждается любовь. Близко к героям находятся кони (Горбатый, Молодой и Рыжка), помогая влюбленным работать и символизируя верность, трудолюбие, физическую силу¹⁰⁰. Эти животные считаются помощниками и спутниками крестьянина. Время действия в рассказе – осень – пора сбора урожая, подготовки почвы к будущему посеву, так и молодые Гаврила и Глаша готовят себя к взрослой жизни – созданию семьи. Таким образом, герои рассказа вовлечены в

⁹⁸ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 272.

⁹⁹ Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 33.

¹⁰⁰ Мифологический словарь // под ред. Е. М. Мелетинского. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 212.

циклический круговорот природного, сельскохозяйственного и брачно-обрядового времен.

Любовь изображается в рассказе как физическое притяжение. В своей статье «Смысл любви»¹⁰¹ (1892–1893) Вл. Соловьев называет любовь физическим явлением и приходит к выводу, что любовь есть действительное упразднение человеческого эгоизма через оправдание и спасение индивидуальности. Эгоизм воспринимается философом как негативное начало, мешающее приблизиться к истине, не позволяющее человеку, обладающему собственной исключительностью и достоинством, признать таковые качества у другого. «Только одна сила может подорвать эгоизм, и действительно его подрывает, и это – любовь, и, главным образом, любовь физическая. Познавая в любви истину другого не отвлеченно, а существенно, перенося на деле центр своей жизни за пределы своей эмпирической особенности, человек проявляет свое истинное начало, которое состоит в способности переходить пределы только своего бытия, в способности жить не только в себе, но и в другом»¹⁰². По мнению Соловьева, при химическом соединении двух существ, однородных и равнозначных, но всесторонне различных по форме, возможно создание нового человека (как в материальном, так и в духовном плане). «Такое соединение <...> мы находим в половой любви, почему и придаем ей исключительное значение»¹⁰³.

В рассказе «Молодые» Зайцев художественно развивает начатую философом тему. С помощью фольклорного кода, стилизации усиливается общинно-родовое начало в характере героев. Глаша и Гаврила – носители традиционного опыта, они принадлежат к жизни крестьянской общины («А, Глашуха, пойдешь за меня? Пойдешь?» – «Как папанька скажет...» [Т. 1, с. 77]), подчиняются ее законам и обычаям. Герои лишены эгоцентризма: они – носители народного, коллективного сознания. Однако они лишены и

¹⁰¹ Соловьев В. С. Смысл любви // В.С. Соловьев. Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 125–184.

¹⁰² Там же. С. 135.

¹⁰³ Там же. С. 144.

индивидуальности, которую обретают лишь в любви («Мало ли с кем он не возился на покосе, но тут серьезней», – отмечает Гаврила исключительность своего отношения к Глаше), выделяются из общей массы в семью. «Гавриловко подхватил Глашуху на руки – взбросил на Рыжку. Она оправилась, села боком.<...> Гаврила прислонился к Глашкиной ноге, шагает медленно, <...> будто ввозит он свое сокровище в священный город» [Т. 1, с. 78]. Заключительная картина – скорее христианская аллюзия, напоминающая библейскую сцену пути Марии и Иосифа в город Вифлеем, что свидетельствует о новой, более серьезной ступени в жизни обручившихся влюбленных.

Образ Глаши в рассказе «Молодые» создан на основе фольклорной традиции, на что указывает портрет героини, речь, ее мысли и поступки и включенность в традиционные природные циклы. Автор углубляет и развивает проблематику, намеченную в работе В. Соловьева «Смысл любви», однако использует для создания образа героини фольклорный код, не связанный с идеалистическими представлениями о Вечной Женственности. Глаша – новый для Зайцева тип героини-крестьянки. Возможно, именно она впоследствии станет прообразом крестьянских героинь, таких как Аграфена, Авдотья, Анна и другие.

В основе сюжета рассказа «Сестра» (1907) – диалог брата и сестры, рассуждающих о молодости и старости, разочарованиях и надеждах. Лейтмотив их разговора – жизнь без любви невозможна. Повествование ведется от лица брата героини, и с этим связаны особенности воплощения женского образа. Брат знает сестру на протяжении долгого времени, и ее внешность его мало интересует, поэтому он опускает портретные характеристики Маши, ему важно ее душевное состояние. Таким образом, акцент смещается с внешнего изображения – на внутренние переживания женщины, ее психологическую жизнь. Отсутствие внешних деталей образа, подчеркнутая «бестелесность» переключает внимание читателя на ее слова и чувства. Маша хочет выговориться, быть услышанной, для этого она и

инициирует ночную прогулку с братом: «Брат, ничего, что я ною, может это тебя расстраивает? [Т. 1, с. 81].

С самого начала герой-повествователь характеризует Машу прилагательными: «любимая», «маленькая», «усталая», и прежде всего, выражает свое трепетное к ней отношение, он любит ее и поэтому не может отстраненно описать ее. Образ Маши дан с помощью ярких психологических деталей: «похолодалое лицо, бледное, <...> с потемневшими губами», «голос Маши срывается и трепещет, в нем щемление горла – точно сейчас брызнут у ней из глаз слезы», «вся она приникает ко мне в дрожи и беззащитности», «сквозь острые слезы бормочет» [Т. 1, с. 80–81]. Несколько раз повествователь называет ее «маленькой», замечает во взрослой героине, имеющей ребенка, хрупкость, которая нуждается в защите.

Условно рассказ можно разделить на две неравных части. Критерием разделения служит изменение душевного состояния героини, которое обозначено в ее собственных высказываниях. Первая часть наполнена печальными воспоминаниями Маши о прошлом («Хороша была молодость!» – «Хороша, но была...») и сожалениями о настоящем: «Я за последнее время столько намучилась, столько наплакалась – кажется, дом можно выстроить на этих огорчениях» [Т. 1, с. 80]. Причины страданий героини: «крах сердца», «одинокчество», «пропажа личной жизни». «Знаешь, все, что есть лучшего в существовании для такой, как я, хоть и женщины, – все это сзади; а есть оно, по правде говоря, одно: любовь. Мне ее уже не знать, никогда мне не жить и не любить» [Т. 1, с. 81]. Героиня утверждает «любовь» как определяющее начало в жизни любой женщины, а ее отсутствие ведет к страданию и печали. Если влюбленные героини предыдущих рассказов Б. Зайцева («Миф» и «Молодые») находятся в гармонии с окружающим миром, то героиня рассказа «Сестра», потеряв любовь, теряет духовную связь с миром, перестает понимать его смысл: «Родились мы с тобой, жили сестрой и братом, <...> и люди мы ничего себе; а, однако, главным образом страдаем... и умрем. Как ты думаешь, к чему все это?» [Т. 1, с. 80]. Вместо

солнечного дня и света как божественного сияния, время действия здесь – «предрассветная тьма», а в описании героини преобладают мрачные, тусклые цвета («бледное лицо», «потемневшие губы»). Героиня тяготится своим нынешним душевным состоянием, понимает его тупиковость и ищет выхода. Природа созвучна ей в стремлении преодолеть грусть и одиночество. Своеобразным переходом от первой части рассказа ко второй становится дождь, который традиционно символизирует «нисхождение небесного блаженства, очищение; символизм дождя сходен с символизмом солнечных лучей..., когда он олицетворяет оплодотворение и духовное открытие»¹⁰⁴.

Вторая часть рассказа контрастна первой: события происходят на рассвете. Маша внезапно прозревает: чувство любви открывается ей как всеобъемлющее, многогранное, которое проявляется не только в отношениях между мужчиной и женщиной: «Знаешь, я никак не могла уснуть, <...> я смотрела на девочку на свою и вдруг такую я к ней любовь почувствовала – пусть, пусть мы умрем все, но мы так любили, так любили...» [Т. 1, с. 83], – произносит героиня, стоя у окна. Окно является символом света, сверхвидимости (традиционно окна позволяли установить связь человека с солнцем, небесными светилами, богом¹⁰⁵.) После этого откровения герой-повествователь описывает ее «облегченный, как бы просветлевший и одухотворенный образ» [Т. 1, с. 81].

Вл. Соловьев писал по поводу характера любви: «Любовь родительская – в особенности материнская – по силе чувства, и по конкретности предмета приближается к любви половой, но по другим причинам не может иметь равного с нею значения. Она обусловлена фактом размножения и сменой поколений, законом, господствующим в жизни животной, но не долженствующим иметь такого значения в жизни человеческой»¹⁰⁶. Материнская любовь видится Соловьеву недостаточной для гармоничного развития индивидуальности и истребления эгоизма. По такому пути в первой

¹⁰⁴ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 119.

¹⁰⁵ Там же. С. 370.

¹⁰⁶ Соловьев В. С. Смысл любви. Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 144.

части рассказа идет и зайцевская героиня Маша, крах любви повергает ее в состояние отчаяния. Однако она возвышается в своей любви к ребенку и воспоминаниях о былом чувстве. Таким образом, Зайцев, принимая ряд идей философа, остается верен своей собственной позиции светлого принятия всех сторон бытия, основанной на всеобъемлющей христианской любви.

В рассказе «Сестра» Зайцев приходит к сложному, противоречивому образу женщины, ищущей смысла жизни так же, как и мужчина. Образ Маши создается с помощью ряда реалистических, психологических характеристик, помимо этого в рассказ вводятся элементы самоанализа героини. Внешняя действительность (ночь, мрак, страх неизвестности, видения смерти) является отражением ее внутреннего Хаоса. Зайцева как художника в большей мере начинают волновать проблемы взаимодействия внутреннего и внешнего Космоса.

Программным произведением сборника «Полковник Розов» является повесть «Аграфена» (1907), в которой Зайцев движется к пониманию человека, пытается раскрыть его внутреннюю природу, закономерности существования. «Аграфена» – первое крупное произведение Бориса Зайцева, претендующее на раскрытие человеческого сознания. Повесть стала пиком и завершением его творчества 1900-х годов, в центре которого был человек, понятый в природно-космическом естестве. По мнению Е. Колтоновской, повесть имеет «общий, абстрактный и символический склад»¹⁰⁷. В связи с этим можно сказать, что жизнь Аграфены – символ человеческого существования, с помощью которого автор стремится заглянуть в тайну бытия, и важно, что для такой задачи избрана героиня-женщина: «Зайцев для раскрытия извечного трагизма человеческого бытия выбрал наиболее близкую и родственную стихию – женскую, которая, к тому же, богаче

¹⁰⁷ Колтоновская Е. Борис Зайцев. Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 2. Под ред. проф. С. А. Венгерова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 209.

эмоциональностью и ближе к природе, прочнее связана с истоками жизни»¹⁰⁸.

Описание портрета героини редуцировано: «милые карие глаза», «спокойная улыбка». Автор характеризует Аграфену с помощью образа ее действий: «крестится широким мужичьим крестом», «широко ступает ногами». Это подчеркивает естественность героини, в которой нет манерности, искусственности, ее усилия направлены на работу, которая прокормит. Грубоватая внешность крестьянки Аграфены контрастирует с ее внутренней жизнью. Акцент в образе смещен с внешнего на внутреннее. Внутренняя жизнь героини представлена описанием ее чувств, мыслей, лишенных аналитической рефлексии, но переданных как глубокие мистико-символические ощущения, основанные на эмоциях: «Аграфена горела, вся полна собой, кровавой любовью», «краснела, слегка рдея», в «душе ее была пустота», «палимая бесплотным огнем, дремала больным, тонким сном». Если говорить о цветовой семантике, то преобладает огненная символика любви-страсти (оттенки красного цвета).

О. Г. Князева указывает на символичность имен как особенность многих зайцевских рассказов: «Символические имена персонажей Б. Зайцева как бы влекут за собой систему ассоциаций»¹⁰⁹. Автор зачастую обращается к фольклорным формам имен. Выбор имени показателен: Аграфена – народная форма имени Агриппина, заимствованного из латинского языка, означающего «горестная»¹¹⁰. Ассоциации с судьбой героини заложены уже в ее имени, помещенном в название. Если говорить о фольклорном ассоциативном плане, то в народном календаре с этим именем связан один из самых ярких летних обрядов – праздник Аграфены-купальницы (23 июня/ 06 июля), канун ночи Ивана Купалы¹¹¹. Народное толкование праздника служит

¹⁰⁸ Там же. С. 210.

¹⁰⁹ Князева О. Г. Символичность имен как характерная особенность творчества писателя (Фамилия Христофоров в «Голубой звезде» Б. Зайцева) // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 55.

¹¹⁰ Супранская А. В. Словарь русских личных имен. М.: Эксмо, 2004. С. 34.

¹¹¹ Капица Ф. Славянские традиционные праздники и ритуалы. М.: Флинта, 2011. С. 151.

примером слияния языческого и христианского представления о мире в сознании русских крестьян. Так же в единстве земной любви (первая половина жизни) и христианского смирения и аскетизма (старость) в жизни Аграфены отражается синкретичная мировоззренческая позиция самой многочисленной части населения России начала XX века. «Грешная жизнь женщины крестьянки становится аллегорией образа России»¹¹², – пишет Ю. М. Камильянова.

Автор воссоздает сюжет становления, предполагающий прохождение ключевых этапов, влияющих на характер героини, на итог ее жизни, «горизонталь роста и становления»¹¹³. «Женская жизнь в «Аграфене» раскрывается в самом значительном ее проявлении – в любви»¹¹⁴, а результат становления любящей души – преодоление земных страстей на пути к духовному освобождению, принятию высшей истины.

Композиционно повесть разделена на тридцать глав. Значим сюжетный повтор: героиня переживает страсть в разные периоды жизни и три раза (мифологически-сказочное число); каждая предыдущая связь имеет свои последствия и накладывает отпечаток на последующую. Таким образом, каждая любовная история – этап на пути к конечной цели. Только пройдя через все земные радости и испытания, героиня обретает духовную свободу.

В повести освещены три судьбоносные любовные истории Аграфены. Чувства юной Аграфены к молодому барину не реализуются телесно, оставляя в сердце светлый образ первой любви. Страсть к дерзкому, нахальному кучеру, чей интерес к Аграфене носил грубый, плотский характер, пробуждает в Аграфене природное начало; именно в период роковой и трагической любви она вступила в пору материнства. По мнению Н. П. Бабенко, рождение ребенка символизирует переход Аграфены на новый

¹¹² Камильянова Ю. М. Типы сюжетного повествования в прозе Б. К. Зайцева 1900–1920 гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. С. 10.

¹¹³ Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики, сюжета, жанра. М.: INTRADA, 2007. С. 113.

¹¹⁴ Колтоновская Е. Борис Зайцев. Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 2. Под ред. проф. С. А. Венгерова. М.: XXI век – Согласие, 2000. С. 210.

этап духовного становления («Божья благодать, сошедшая на героиню в виде новой жизни, изменила ее, доказала, что любовь Творца существует»¹¹⁵). Однако в силу особенностей сюжетного строения повести подобная трактовка видится спорной. Аграфена не воспитывает дочь, а порочная страстность героини не только не становится поводом для раскаяния, но находит выражение в греховной связи с юным гимназистом (кульминация любви-страсти). Только испытав тяжелые муки совести, Аграфена принимает решение искать спасения на родине, в деревне. Таким образом, осознание героиней необходимости «избавления» от греха (изменения вектора своего духовного развития) спровоцировано наличием внутреннего психологического разлада, а не божественным озарением.

Примечательно, что писатель упускает из списка любовных историй Аграфены ее мужа («Она была замужем, но с мужем разошлась и детей не имела»). В становлении Аграфены эта история без любви не сыграла роли, несмотря на то, что замужество, рождение ребенка – главные события в личной судьбе женщины. Аграфена нарушает каноны брака: разводится с мужем, отдает ребенка на воспитание в деревню. В ее страстной природной натуре отсутствует тяга к «корням», почтение к традициям. Аграфена привыкла действовать, отдаваясь зову чувства, страсти. Однако жизненные драмы меняют героиню, в ней постепенно появляются христианские черты: смирение, аскетизм, чувство долга по отношению к близким. Примечательно, что героиня достигает христианского идеала личности не в молитве и посте, согласно христианским канонам. Как ее грешная земная жизнь ярко проявилась в телесной страсти, так и очищение она получает при физически конкретных обстоятельствах: тяжелый крестьянский труд, утрата родных – смерть матери, а затем трагическая гибель единственной дочери. Физические и психологические страдания становятся необходимым условием очищения,

¹¹⁵ Бабенко Н.П. Духовно-нравственные проблемы творчества Б.К. Зайцева 1990–1920-х годов: автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 2010. С. 12.

способом преодоления связи со всем земным для устремления к духовному. Аграфена осознает, что должна «испить последнюю чашу жизни».

Повествование в рассказе ведется с позиции рассказчика, имитирующего житийного. «Интонация повествователя сообщает наиндивидуальное, надличностное начало повести. Повествователь являет собой как бы голос судьбы. Сознание повествователя не абсолютно, способно размыкаться, включать в себя мироощущение героини, а в конечном итоге призвано увидеть и предугадать в горестном земном существовании судьбу великомученицы. Смещение повествовательного акцента от самоумаления к его активному взаимодействию с внутренним миром героя позволяет представить психологически напряженный процесс восхождения к святости»¹¹⁶. Несмотря на взаимодействие сознаний героини и повествователя, последний отказывается от оценки поступков Аграфены. С точки зрения героини, критерием «правильности» поступков является интуиция, чутье, сродни первобытному. Крестьянка Аграфена – носительница народного сознания, неотъемлемыми чертами которого являются фатализм, набожность, в то же время героиня демонстрирует и эмоциональную чуткость, тонкость, присущую женской натуре. Чувственность заставляет Аграфену следовать своей страсти, а покорность судьбе – ждать расплаты за свои деяния. Знание, доступное Аграфене, – это ее эмоциональный опыт. Аграфена не размышляет над смыслом своих поступков, а лишь ощущает «приятное томление», когда влюблена, и «жгучую боль в груди» от стыда, что не говорит о ее ограниченности. Напротив, ее предельно острое внутреннее переживание, сверхчувствительность позволяет увидеть в Аграфене «сердечную натуру», женщину в ее традиционном понимании – порывистую, иррациональную, жаждущую любви.

¹¹⁶ Сваровская А. С. Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена» // Проблемы метода и жанра: Сб. статей / Отв. ред. Ф. З. Канунова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. С. 159.

«Аграфена» – одно из немногих ранних произведений Зайцева, в котором эксплицирована христианская позиция автора. Это выражено в жанровом своеобразии «повести-жития». Как замечает А. С. Сваровская, «даже поверхностное и беглое обозрение откликов на «Аграфену» дает основания предположить, что повесть можно прочесть именно в координатах житийной литературы»¹¹⁷. Типологическое сравнение канонического жития и повести «Аграфена» дает основание утверждать, что повесть Зайцева близка житийному жанру хронотопически (изображен длительный отрезок жизни героини) и концептуально (в финале представлено духовное преображение героя). Кроме того, общность проявляется в наличии характерных для жития образов-символов, ситуаций (вещие сны, видения черной монахини, крест, таинство исповеди), несущих религиозную семантику, а также категорий состояния героини, соответствующих христианской системе ценностей (раскаяние, смирение). Однако Аграфена не отвечает параметрам житийного героя: она – не эталон святости, тогда как агиографическое повествование дает пример, достойный подражания и прославления. Героиня Зайцева – земная, грешная женщина, поддающаяся плотским искушениям, не имеющая весомых духовных достоинств¹¹⁸. Сама женщина здесь воплощение «идеи Земли, Матери, Жены», что невозможно без телесной (земной) реализации. Внутреннее просветление, восхождение к христианскому приятию жизни происходит через страдание как возможность переосмысления судьбы. «Зайцев благословляет страдания, потому что только они могут служить оправданием перед Богом. Судьба Аграфены в житийном ключе исполнена высокого морального смысла»¹¹⁹. Пройдя череду страстей и испытаний, Аграфена приходит к Богу.

¹¹⁷ Там же. С. 153.

¹¹⁸ «Героиня Зайцева не возвышается над грешной землей» (Сваровская А. С. Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена» // Проблемы метода и жанра: Сб. статей / Отв. ред. Ф. З. Канунова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. С. 156).

¹¹⁹ Там же. С. 161.

В повести «Аграфена» автор раскрывает процесс духовного становления человека. Важным является факт выбора им женщины, человека, близкого природной стихии, проходящего испытания для того, чтобы «на закате своих дней» ощутить просветление. Наиболее яркой особенностью создания образа можно назвать изображение внутренней жизни, духовного пространства Аграфены, ее мыслей и чувств. Аграфена изображена Зайцевым и как носительница традиционно женских качеств (эмоциональность, чуткость, чувственность, иррациональность), и народных, крестьянских черт (терпение, фатализм, покорность судьбе, потребность в труде на родной земле). В финале героиня обретает христианское принятие жизни и своей судьбы.

Итак, в ранних произведениях сборников «Тихие зори» и «Полковник Розов» («Миф», «Молодые») автор стремится передать мифологически цельное ощущение жизни, что является воплощением пантеистического мировосприятия молодого писателя, увлеченного импрессионизмом. Женщина в этих рассказах показана глазами героя-повествователя с природно-телесной стороны, что достигается использованием мифопоэтических, пантеистических, языческих образов-символов, поэтических сравнений и эпитетов, фольклорного кода, а также цветовой символики. Важной чертой женских образов в данных рассказах является то, что они созданы с опорой на эстетические (о природе Вечно Женственного) и этико-философские (о мироустройстве и смысле любви) идеи Вл. Соловьева. Женщина здесь (как и соловьевская София) – гармоничная, цельная натура, одаренная природной мудростью и земной привлекательностью; ее радостное существование пробуждает любовь. Христианский контекст в этих рассказах проявлен незначительно или отсутствует вовсе. В более позднем рассказе «Сестра» женский образ обретает психологические черты. Женщина перестает быть только объектом мужского сознания, а проявляет себя как мыслящий субъект, поэтому особая роль отведена речевому портрету героини: она получает право самостоятельно описывать свое душевное

состояние, благодаря чему раскрывается как сложная, противоречивая, не гармоничная личность, источником внутреннего конфликта которой является любовь. Женский образ в рассказе «Аграфена» можно считать рубежным для раннего творчества. Повествовательная структура и сюжет произведения ориентированы на житийный канон. Однако в отличие от канонического жития, линейно и беспристрастно изображающего жизнь праведника, в повести путь поступательного внутреннего изменения женщины изображается с помощью особой повествовательной структуры несобственно-авторской речи: сознание повествователя включает в себя сознание героини. Женские образы Зайцева в рамках одного временного этапа творчества претерпевают эволюцию, развиваются вместе с автором. В повести «Аграфена» представлены итоги этой эволюции: отход от идеалов соловьевства, обогащение психологического портрета женщины, смена близкого автору лирического субъекта на героя как Другого.

1.2. Образы героинь сборника «Сны» как художественная реализация символистской концепции

Сборник «Сны», в который входят рассказы, созданные в конце 1900-х годов, принадлежит писателю, чье имя уже утвердилось в литературных кругах: Б. Зайцев – постоянный автор ведущих печатных изданий России, один из редакторов альманаха «Шиповник», участник московского собрания реалистов «Среда» и Литературно-художественного кружка. Среди всего прочего «в эти годы возник в его жизни светский, богемный Петербург, где он бывал довольно часто по делам “Шиповника”»¹²⁰. Л. А. Иезуитова отмечает, что в книге «Сны» Зайцев переходит к новой манере письма; вводит в произведения проблематику сегодняшнего дня, обращается к жизни современников. Природное пространство сменяет город, а на место гармоничного, принимающего космическую и вечную красоту мира героя («Миф», «Молодые») приходит человек с тонкой душевной организацией и ощущением внутреннего разлада.

Номинации сборника акцентирует мистическую, ирреальную составляющую бытия, так как сон традиционно представляет тeneвую, оборотную сторону бодрствующего сознания¹²¹. Романтическую метафору «жизнь – сон» можно встретить почти у всех писателей-символистов (Ф. Соллогуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт). Кроме того, в реальность рассказов этого сборника входит мотив игры, сказочности («Мой вечер», «Жемчуг»), что достигается с помощью многочисленных культурных параллелей и литературных аллюзий. В конце 1900-х – начале 1910-х годов Зайцев чаще обращается к образам человеческой культуры, чем к природным образам. Героями этих рассказов становятся или люди богемы – художники («Жемчуг», 1910), актрисы («Вечерний час», 1909; «Актриса», 1910), или интеллигенты, задающиеся вопросами любви, вечности, смерти («Мой

¹²⁰ Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. / Т.Ф. Прокопов // Тихие зори / Б.К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999. С. 19.

¹²¹ Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 239.

вечер», 1909; «Смерть», 1909). Вместе с тем зайцевская проза становится более реалистичной и психологической. Однако писателя интересуют не социальные и бытовые перипетии жизни, а сознание, чувства, переживания современного человека, т. е. человек как таковой. Необъятность человеческого сознания осмысливается космически. Зайцев обращается к ключевым проблемам человеческого существования – самоидентификации, духовного становления, личностного кризиса. Этим можно объяснить изменение тональности в рассказах начала 1910-х годов: оптимистическая идиллия ранних рассказов сменяется печальной элегией, необъяснимым ощущением грусти. Женские персонажи по-прежнему остаются центральными, однако заметно отличаются от образов ранних рассказов.

Таким нетипичным для раннего творчества образом является женщина в рассказе «**Мой вечер**» (1909). Хронологически рассказ соответствует названию: изображен один необычный вечер из жизни семейной пары. Автор использует форму перволичного повествования: события совершаются на границе субъективного сознания рассказчицы и объективной реальности, причем определяющим оказывается именно внутренний фокус. Изображение процессов человеческого сознания выходит на первый план.

Выбор в качестве героя-повествователя женщины создает дистанцию между автором и повествователем: повествователь не является продолжением авторского сознания, а становится «персонифицированным Другим, персонажем, находящимся в отношении диалога с автором»¹²². Так как героиня находится внутри изображаемой реальности и является объективированным носителем речи, она связана с определенной социокультурной и языковой средой, с позиции которой и ведется изображение событий и других персонажей¹²³. Главной характеристикой

¹²² Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 292.

¹²³ Теория литературы. Учебное пособие / под ред. Н. Д. Тмарченко, В.И. Тюпы, С.Н. Бройтмана. М.: Академия, 2004. С. 293.

героини является речевой портрет, с помощью которого создается представление о личности рассказчицы.

Наташа – взрослая замужняя женщина, имеющая высокое социальное положение. Она образованна, поэтому, в отличие от Аграфены, способна к полноценной рефлексии: устанавливает причинно-следственные связи между событиями в реальной жизни и ее душевным состоянием (холодность мужа доставляет ей эмоциональный дискомфорт), стремится понять свое психологическое состояние. Если в ранних рассказах эмоциональность женских типов маркирована близостью к духовному идеалу соловьевства, то в сборнике «Сны» иррациональность женщины, живущей чувствами, – свойство женской природы как таковой. Это подтверждает внутренний монолог героини, отличающийся сбивчивостью, изобилующий разговорной лексикой. Мысли героини хаотично чередуются, не фокусируются на одном переживании. Однако главная проблема, волнующая Наташу больше других, – это проблема взаимоотношений с мужем: «семейные дела, огорчения, холодность Андрея парализовали меня» [Т. 1, с. 209]. Сквозь призму женского восприятия здесь представлена проблема семейных отношений. Героиня отмечает бытовые, заурядные события своей семейной жизни: ссора со старшей дочерью, младшая дочь не проявляет усердия в учебе, раздраженный муж, собственный неухоженный вид. Способ перволичного повествования открывает ценность происходящего для женщины.

Для Наташи ее семья, домашние бытовые заботы и проблемы не имеют утилитарного смысла: это ее микрокосмос, ее главная реальность, столь же важная, как и внешнее бытие. Таким образом, космическая широта ранних рассказов здесь не исчезает, а «трансформируется», перефокусируется в глубину человеческого сознания. Для автора особенности внутреннего существования личности также интересны, как и первоосновы бытия. С появлением подруги героини – влюбленной Маруси (которая, по мнению Наташи, не в состоянии адекватно воспринимать события, ведь «счастливые всегда глупы») – в рассказ входит мотив сказки, игры: общение с

влюбленной подругой, предновогодний бал, ланнеровский вальс, литературные цитаты из русской классики – все это меняет реальное пространство на литературное. Тема золотого века русской культуры становится способом изображения любви: «Почему это я все думаю о Тургеневе, Пушкине» [Т. 1, с. 209]. Героиня вспоминает сцену первого бала Наташи Ростовой (этот образ особенно близок героине и благодаря параллелизму имен: Наташа и ее муж Андрей тезки героев Толстого, к тому же их первая встреча состоялась на балу)¹²⁴. Атмосфера зыбкости реальных границ, сказочности, «литературности» бала позволяет представить магическую силу любви, преобразившую отношения между остывшими друг к другу супругами: «Знаете ли вы эти вечера, под Новый год, когда веришь, что обаятельные виденья могут посетить душу? Когда снова возможна девическая любовь, к Наташе явится князь Андрей в белом адъютантском мундире?» [Т. 1, с. 210]. Героиня отмечает почти физические перемены в своем облике: «Положительно, я становилась девчонкой», «неужели мне на самом деле семнадцать лет?» [Т. 1, с. 211]. Форма перволичного повествования и прием аллюзивного разворачивания сюжета, отсылающего к образам русской классики, позволяют автору воссоздать чудо возрождения любви. Женщина здесь предстает образцом эмоциональной чуткости и духовной глубины.

Рассказ «Жемчуг» (1910) структурно и тематически близок рассказу «Мой вечер»: субъектом и объектом повествования является женщина, главной темой – любовь, а художественное время укладывается в один вечер.

Рассказчица – немолодая, красивая и одинокая женщина, близкая к богемной среде художников. Героиня погружена в размышления о себе, о смысле существования, она чувствует, что стареет. Как и в предыдущем произведении, внешние события лишь отражают происходящее в сознании, во внутреннем мире героини, что достигается лиризацией повествования.

¹²⁴ Ср. : «В сознании читателя невольно возникают не одна, а две Наташи, два Андрея, два бала, два вальса» (Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 12).

Во внешнем пространстве рассказа изображена хорошо знакомая автору богемная обстановка: собрание в доме именитого художника напоминает популярные в начале XX века «Ивановские среды на башне» у В. Иванова, салон Мережковских, вечера у Ф. Соллогуба на Васильевском острове и т.п. Надежда Николаевна входит в круг творческой элиты, однако читателю не известно, является ли она художницей или просто близка к творческой интеллигенции. Автор намеренно упускает эту деталь, лишая женский образ социальной определенности: героиня представлена лишь как немолодая и тонко чувствующая особа, близкая к искусству, и это главное в ее образе. Возраст (32 года) подчеркивает искушенность, зрелость женщины («как опытная женщина, я знала, что нужно подойти к зеркалу, поправить прическу» [Т. 1, с. 205]), познавшей счастье, удовольствие, печаль, скуку, которую вряд ли что-то может удивить в реальной жизни. Однако внутренний мир Надежды Николаевны постепенно открывает экзальтированную натуру: она поэтизирует повседневность, удивляется весеннему вечеру, луне на ночном небосводе, блеску жемчуга на своей шее. Ей свойственна почти декадентская¹²⁵ меланхоличность, нервность («мне захотелось слез, каких-то дивных фиалок, уткнуться в них лицо и плакать, плакать... О чем? Я не знала» [Т. 1, с. 204]). Автор воспроизводит не только типично символистскую среду, но и чувства героини этого круга, сосредоточенной на своих крайних эмоциях, поэтому многократно используются образы, мотивы, ситуации, связанные с культурой декаданса: ночь, луна, жемчуг, переживания ушедшей любви.

Сюжет посвящен встрече бывших возлюбленных, которые «восемь лет назад любили друг друга бурно, мучительно любили, бывали счастливы до гибели, и были, в общем, очень несчастны» [Т. 1, с. 203].

¹²⁵ В. Ф. Ходасевич в книге воспоминаний «Некрополь» описывает особенности мировоззрения культуры декадентства: «Все "переживания" почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. Любовь открывала для символиста или декадента прямой и кратчайший доступ к неиссякаемому кладезю эмоций». (Ходасевич В. Ф. Некрополь. М.: Азбука Классика, 2008. С. 11).

Позднее И. А. Бунин опишет подобную встречу в знаменитой новелле «Темные аллеи» (1949), но отношение героинь рассказов к этой встрече различно: бунинская Надежда жила прошедшей любовью, сожалела о потраченной красоте, юности, несбывшейся мечте. Надежда в рассказе Зайцева признает: «и он и я любили еще других; забыли друг о друге» [Т. 1, с. 203], ушедшая «неблагополучная» любовь не тревожила ее. Момент встречи в обоих рассказах воскрешает в памяти воспоминания, сильные эмоции, заставляет переоценить настоящее. Таким образом, любовь понимается авторами как вечное, непреходящее чувство. Для героини «Жемчуга» встреча со своей ушедшей любовью – неповторимый момент, оживление воспоминаний о былой душевной близости, страданиях. Эта встреча обретает особенное значение, так как становится для героини поводом осмыслить прожитую жизнь.

В название рассказа вынесен образ жемчуга, символика которого многозначна. В народных поверьях славян жемчуг вплоть до XIX века выступал символом слез и печали что отразилось в свадебных песнях¹²⁶. Мрачным символом печали жемчуг предстает и в памятнике древнерусской литературы «Слово о полку Игореве»¹²⁷, где словосочетание «скатный жемчуг» употребляется наряду с «черной пеленой» и «кровавым вином» в картине вещего сна Святослава и предвещает поражение в битве с половцами. Также жемчуг традиционно соотносится с луной. А. Ханзен-Леве отмечает, что образ луны как женственного начала не обладает собственной созидательной сущностью (она не способна, как солнце, породить свет в самой себе), в ее семантике пересекаются проекции земного и стороннего (солнечного) происхождения. Негативность женственно-лунного состоит в пассивности восприятия, которое не является подлинным принятием и

¹²⁶ «Ах ты мать моя, матушка, / Ах ты мать, государыня! / Я сегодня в ночи мало спала, / Мало спала, много снов видела: / Прилетали ко мне семь голубей, / А восьмой млад ясен орел. / Черный шелк мой попутали, / Крупен жемчуг рассыпали. / – Ты дитя ль мое, Аленушка, / – Вот я знаю, как твой сон рассказать: / – Семь голубей – то сваты твои, / Сизый орел – то жених твой, / – Черный шелк – то коса твоя, / – Крупен жемчуг – то слеза твоя» (Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений / под ред. В. И. Коровина, Т. А. Зуевой, Б. П. Кирдан. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 176).

¹²⁷ Слово о полку Игореве. М.: Просвещение, 1984.

усвоением, а лишь служит для воспроизведения готового, при этом деформируя, ослабляя, запутывая¹²⁸. В произведениях символистов образ «лунной жены» зачастую противопоставляется солярному образу Вечной Женственности, даже борется с ним за власть (например, в стихотворении Н. Минского «Лунный свет»)¹²⁹. В рассказе лунная символика передает женские дисгармоничные переживания прошлого. Жемчуг связывает героиню и ее неблагополучную любовь с болезненной «лунной меланхолией», семантика жемчуга в какой-то мере определяет сюжет рассказа.

Жемчуг также выступает символом ушедшей любви героев, способным в то же время преобразить действительность, заставить события развиваться в непредсказуемом направлении: увидев подаренное им ожерелье, Александр Андреевич дерзит Надежде, затем приглашает ее в ресторан, не понимая причин, побудивших его сделать это. Жемчуг волшебным образом запечатлел и сохранил до настоящего времени чувства героев. Важным обстоятельством является то, что жемчуг был куплен в Италии. Героиня не раз упоминает Италию как родину солнца, культуры, любви, место обретения гармонии («жили в Венеции», «венецианский жемчуг», «одни пьют красное вино, любят Италию, и вообще, хорошие люди...»). Итальянский код сообщает автобиографические черты рассказчице-женщине, так как известно любовное отношение Б. К. Зайцева к родине Данте. Писатель называл Италию «страной обетованной, куда неудержимо влекло, и оттуда всегда возвращались напoeнные красотой и поэзией. Великой целительницей и утешительницей была Италия»¹³⁰. Таким образом, жемчуг, привезенный из Италии, не только хранит воспоминания, но и связывает любовь героев с красотой, поэзией, другой реальностью. Чувство любви здесь выступает в синонимическом ряду: любовь – Прекрасное – культура.

¹²⁸ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 200.

¹²⁹ Там же. С. 204.

¹³⁰ Зайцев Б. К. Молодость – Россия // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 26.

В финале, удалившись от богемного мира, героиня сидит в парке на скамейке под липовым деревом, наблюдает сияние звезд и плачет «тихими слезами». Примечательно, что у древних славян липа была священным деревом и отождествлялась с богиней любви и красоты – Ладой: листья липы по форме напоминают сердце, поэтому она являлась воплощением любви¹³¹. Таким образом, любовная символика проецируется автором на нескольких уровнях: космическом (звезды); природном (символика липы); культурном (жемчуг как символ человеческой культуры, Италии) и индивидуальном (интимная история героини, хранителем которой стала нитка жемчуга).

Название определило и цветовую символику рассказа: изображаемый мир пронизан лунными оттенками: белым, серебристым, немного черным. Лишь красный цветок в петлице Александра Андреевича выдает в нем чужеродное начало для героини. Ю. А. Драгунова пишет, что цветовая гамма у Зайцева связана с системой его взглядов: «Яркие, сочные оттенки Зайцева-пантеиста («Миф», «Май») постепенно становятся сопутствующими спокойным таинственным, лунным оттенкам, характерных для Зайцева-христианина («Жемчуг», «Голубая звезда»)»¹³². На наш взгляд, с помощью цвета в «Жемчуге» представлено не только христианское мировидение писателя (выраженное в данном рассказе незначительно), но и воплощена символистская стилистика (преобладание мрачных, печальных, лунных образов над светлыми, яркими, солнечными). Любовь в рассказе представлена как многомерное явление, существующее вне временных и пространственных рамок: однажды испытанная тяжелая, несчастливая любовь понимается самым значительным событием жизни и помогает героине осмыслить свою личную историю. Культурные аллюзии позволяют изобразить женщину, которая не только переживает любовь, но и рефлексивирует по поводу любви, осознает ее значение в своей жизни.

¹³¹ Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 193.

¹³² Драгунова Ю.А. Проза Б. К. Зайцева 1901–1922 годов: автореф. дисс...канд. филол. наук. Тверь, 1997. С. 6.

В рассказе «Лина» (1910) центральным оказывается сознание влюбленного мужчины. По мнению Г. В. Воробьевой¹³³, здесь автор представляет тип женщины-колдуньи, в которой преобладает темное, негативное начало. Однако подтверждений инфернальности героини в рассказе нет. Портретные характеристики («светлое тело», «бледные волосы», «прямая, холодная», «равнодушная») лишь подчеркивают холодность женщины. Остальные оценочные, эмоциональные описания Лины принадлежат главному герою, его точка зрения на жену Лину крайне субъективна, окрашена глубокими чувствами к ней. Евсеев не способен воспринимать ее как человека, для него она «божество», «прекрасный зверь», «нагая, могучая, страстная», «горячая, с чужим жутким лицом»; даже ее нога на постели представляется ему «победоносно выставленной». В глазах Евсеева Лина – воплощение силы и мощи, которую она имеет над ним («сладкий, мучительный плен»). Герой ощущает в жене тайну, принадлежность к темным силам города, который видится ему враждебным пространством, похищающим ее каждый вечер; он ощущает в Лине страсть наслаждения жизнью («Скоро все в это обратится. Ничего не останется, слопают все...» [Т. 1, с. 351]). Лину же можно отнести к людям, которые не привыкли к тесной духовной связи: супруги женаты уже несколько лет, но Евсеев до сих пор не в силах понять: «В чем ее жизнь?». С мужем она суха, сдержанна, предпочитает проводить время в развлечениях. Здесь мужчина и женщина меняются полюсами: Лина – «ровная, покойная, мощная»; Евсеев глубоко эмоционален, его обвинения Лины в измене основаны лишь на догадках, чувствах, он по-женски иррационален («Как будто не замученное сердце было в его груди – широкой, сильной – а душа женщины» [Т. 1, с. 335]). В Лине же нет привычной мягкости, чувственности, душевной чуткости зайцевских героинь. Любовь предстает мистическим чувством, способным перевернуть гендерные стереотипы, свести с ума влюбленного

¹³³ Воробьева Г. В. Система мотивов малой прозы Б.К. Зайцева 1901–1921 и ее эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004. С. 8.

мужчину (Евсееву мерещится жена на страницах бульварного журнала и на туманном фоне кафе) или подтолкнуть его к самоубийству («жизнь без любви Лины есть ничто, а она его уже не любит, и жизни его нет» [Т. 1, с. 337]). Однако это чувство дает человеку способность жертвовать собой ради другого: «Все равно, – говорил он себе, – я ее прощу. Почему она должна любить меня? Что я такое? Ее зовет жизнь, она будет взята, она пройдет свой путь страсти, любви, наслаждений. А я сяду у ее ложа, вечно я буду страдать, но не в том ли и состоит любовь, чтобы жертвовать?» [Т. 1, с. 356]. Женщина здесь изображается как объект любви, болезненного поклонения. Мотив самопожертвования свидетельствует о нарастании в авторской картине мира конца 1900-х годов христианских черт.

В рассказе «Актриса» (1911) писатель обращается к профессиональной театральной среде, изображает творческую личность в период душевного слома, личностного кризиса на примере драматического существования одинокой актрисы, обреченной «играть не свою роль».

В произведении нашла отражение будничная, скрытая от глаз зрителя, неприглядная действительность театральных подмоштов. Здесь представлены такие негативные стороны актерской профессии, как «иудины лобзанья актеров», «грубость тузов с мелкотой», борьба за роль в культовых пьесах, угодливость интересам массового зрителя, неутолимое тщеславие. Автор изображает свободные нравы творческой элиты Петербурга: однополая, больная любовь, ночные кутежи, помешательство на славе. Но если театр – место продажных развлечений, то какова роль личности, творца (в данном случае актрисы) в этом псевдоискусстве? Подобные вопросы возникают перед главной героиней рассказа.

По замечанию Л. А. Иезуитовой, в рассказе Зайцев прибегает к приему литературной игры с известным произведением любимого им автора, «дописывая один из возможных вариантов судьбы Нины Заречной»¹³⁴.

¹³⁴ Иезуитова Л.А. В мире Бориса Зайцева // Б.К. Зайцев Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 12.

Героиня Зайцева – талантливая актриса, посвятившая свою жизнь высокому делу служения театру. Впервые Анна Михайловна изображается в купе поезда Москва – Петербург, что сообщает ей черты странницы, ищущей ответы на ключевые вопросы своего существования. Героиня не видит себя вне актерской профессии, а слава нужна ей как вознаграждение за нелегкий труд лицедейства. Но почти все ее театральное окружение влекомо корыстными интересами (Горбатов, Фелин), давно не помнит, что главной целью искусства является пробуждение в человеческой душе чувства Прекрасного. Храм Мельпомены предстает в рассказе приютом человеческих страстей, где актер не свободен в самовыражении, ибо истинное искусство уступило место коммерции. Трагедия главной героини в том, что она искренне относится к искусству и своей профессии, считает себя талантливой, а отсутствие творческой самореализации (яркая роль Норы в пьесе Ибсена достается сопернице) угнетает ее. К тому же Анна Михайловна внутренне одинока и вынуждена играть не только на сцене, но и в жизни. Единственный близкий человек для нее – влюбленная в нее компаньонка Эмма, которая относится к Анне Михайловне с обожанием, устраивает ее быт, не замечает недостатков, ревнует к немногочисленным поклонникам. Анне Михайловне эта привязанность доставляет внутренний дискомфорт.

Сюжетная линия Эммы продиктована реалиями Серебряного века, когда однополая любовь в среде русской художественной интеллигенции часто становилась достоянием общественности (Михаил Кузмин, Сергей Дягилев, Поликсена Соловьева). Героиня признается: «Я ведь сама московская» [Т. 1, с. 240]. По сравнению со столичным Петербургом, Москва предстает как здоровое, земное пространство, город простых людей – купцов и мещан, тогда как мир петербургского театра обнажает подчас лживую духовность столицы. Любовь Эммы видится Анне Михайловне чем-то противоестественным, «болезненным и уродливым». В натуре главной героини больше настоящего чувства, нежели игры, поэтому она глубже чувствует чистую гармонию как в любви, так и в искусстве, стремится к ней.

Единственное, в чем находит выход немолодая актриса, – это любовь, причем безответная. Чувство любви наиболее созвучное чувству Прекрасного, становится единственной ценностью в ее жизни. Именно любовь реализует жажду творческой гармонии в ее душе и жизни. В противоположность лживому миру театра и нездоровой атмосфере личной жизни еще одной жизнеутверждающей силой становится поэзия. Стихи Ф. И. Тютчева о любви, которые Анна Михайловна вспоминает на одной из репетиций «бездарной пьесы молодого автора», противостоят миру театральной искусственности, становятся истинной опорой в жизни, способом ощутить красоту мира.

Принципиальна позиция героини по отношению к трудностям. В образе Анны Михайловны писатель воплощает традиционные представления о христианском подвиге терпения. Художественные и житейские проблемы не вводят ее в отчаяние. Одинокая и измотанная неудачами, она принимает мужественную позицию «терпеть и жить». Христианские черты можно увидеть в образах, с которыми ее соотносили в театре из-за излишне строгого вида: «мать-игуменья», «монашка». Несмотря на физическую слабость (обмороки, душевные сломы), она преодолевает себя, терпит, видит в испытаниях «чашу, которую следует испить до дна». В этом несомненная связь образа Анны Михайловны с крестьянкой Аграфеной: обе женщины, пережив кризисные моменты, берут на себя долг мудрого терпения по отношению к жизни. Духовное прозрение героини в финальной сцене сопровождается очистительными слезами. Анна Михайловна по-христиански смиряется перед лицом страданий: решает «возвратиться под свое ярмо, которое она должна нести». Мысли, мотивы, внутренние движения души героини, позволяющие сделать вывод о ее глубокой внутренней жизни, даются в рассказе с помощью персонального повествования: в речь повествователя включено сознание героини.

Итак, проведенный анализ свидетельствует, что в книге Б. К. Зайцева «Сны» акцент в женщине (по сравнению с ранними сборниками) смещен на

духовную, психологическую составляющую образа, что достигается путем аллюзивного развертывания сюжета, использования культурных кодов и перволичного и персонального повествования. Автор изображает женщин из творческой богемной среды, что указывает на близость женского начала к Прекрасному, а также сообщает женским типам современные черты модерна начала XX века: экзальтированность, меланхоличность, сверхэмоциональность в восприятии действительности, но и духовность, близость к культуре, способность к саморефлексии. В рассказе «Актриса» нашла отражение христианская концепция принятия жизни. Образ героини сборника «Сны» – немолодая светская женщина, из среды творческой интеллигенции, чувствительная к «прекрасному». Если женщина в ранних рассказах Зайцева близка к природе как источнику своих сил, красоты, мудрости, то героиня конца 1900-х черпает жизненные силы в культуре, искусстве, что свидетельствует о сопредельности авторских представлений о мире в этот период символистскому миропониманию.

1.3. Женские типы в книге «Земная печаль» – воплощение социальной действительности 1910-х годов

Весну перед первой мировой войной Б. К. Зайцев провел в имении отца в деревне Притыкино. В это время писатель тяжело переживал творческий кризис. Позже он напишет в своих воспоминаниях: «Помню весну 1914 года. <...> Литературно находился я в то время в тупике: ранняя манера (импрессионизма) изжита, тургеневско-чеховская линия – повторение пройденного. А сил много, жизнь не кончается еще...»¹³⁵. Творческие трудности сопровождались всеобщим «духом смятения и уныния», который овладел Россией на пороге перемен. Зайцев отмечает: «Сколько горечи в дневниках Блока этого времени! А в каком сумраке был Андреев... – про это и говорить нечего. Самими собой они обнаруживали внутренний мрак и опустошенность России»¹³⁶.

Уединясь в деревне, Зайцев все-таки обретает равновесие как душевное, так и творческое, итогом чего стал сборник «Земная печаль». Книгу составили такие рассказы, как «Мать и Катя» (1914), «Кассандра» (1915), «Петербургская дама» (1915), «Бездомный» (1915), «Богиня» (1915), «Маша» (1916), «Земная печаль» (1915) (заметим, что из семи рассказов пять носят названия, указывающие на женщину). В рецензии на сборник П. Полонский писал, что словами «Земная печаль» можно было бы озаглавить все творчество Зайцева¹³⁷. Успех сборника был бесспорен; кооперативное товарищество «Книгоиздательство писателей в Москве» выпускало книгу трижды¹³⁸.

«Земная печаль» свидетельствует о становлении реализма в прозе Зайцева 1910-х годов. Реалистические принципы проявились и в способах

¹³⁵ Зайцев Б. К. Молодость – Россия // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 26.

¹³⁶ Там же. С. 27

¹³⁷ Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 13.

¹³⁸ Прокопов Т.Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит.ст. / Т.Ф. Прокопов // Тихие зори / Б.К. Зайцев. М.: Русская книга, 1999. С. 25.

создания характеров: в их речи, поступках, характеристике героя другими персонажами, авторской оценке изображаемого и иронии.

Рассказы «Земной печали» имеют реалистическую сюжетную основу, отсутствующую в ранней лирической прозе Зайцева. Человек теперь обращен не только в глубины своего «я», но старается понять Другого, а также социальные и духовные закономерности, обусловившие окружающую реальность. Поэтому меняется и художественное пространство произведений: преимущественно природное в ранних сборниках уступает место социальному, городскому¹³⁹.

Рассказ «**Мать и Катя**» (1914) повествует о жизни двух сестер Савиловых, живущих в Москве. Центральным событием становится первая любовь младшей – Кати. Сестры живут в гостинице, рядом с Курским вокзалом. Савиловы находятся на перепутье, не имея постоянного жилья, ежедневно наблюдая из окна поезда, уходящие в южном направлении. Имя старшей сестры неизвестно, однако ее прозвища дают представление об особенностях характера: «Матерью ее называет Катя за то, что та ее пестует, охраняет ее молодость, помогает учиться. За мощность и некую лень зовут ее и Ильей» [Т. 2, с. 29].

Мать – человеческий архетип, чья родовая функция заключается в сохранении, передаче опыта и мудрости. Согласно теории архетипов К. Г. Юнга, архетип матери имеет защитную функцию и связан с идеей спасения, а также со всем тем, что вызывает благоговение¹⁴⁰. Мать взяла на себя функцию сохранения и обеспечения жизни младшей сестры, заботы о ней. В силу этого интересы Матери лежат преимущественно в сфере земного (решение бытовых вопросов), что заставляет ее быть практичной, рациональной. Мать крепко стоит на ногах, не задумываясь о «вечных» вопросах, предпочитая довериться разумным, точным истинам. Жизнь для

¹³⁹ «Рассказы Зайцева этого периода – беспристрастное, но и любовное изображение горожан ниже среднего сословия, окрашенное в тона юмора, с элементами сатиры и элегии; они существенно раздвигают границы образа писателя» (Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 13).

¹⁴⁰ Юнг К. Г. Психологические типы. М.: Университетская книга, АСТ, 1996. С. 416.

нее строится на понятных и раз и навсегда проверенных фактах. Профессия Матери (фельдшер) также характеризует ее как позитивиста, верящего в разумный прогресс и его пользу. Прозвище «Илья» отсылает к русскому фольклору: богатырь Илья Муромец – образец мощности, силы. Мать часто берет ситуацию под контроль: будь то вечерняя чайная церемония или финансовое состояние ее кавалера. Еще один Илья – Обломов, символ лени и мечтательности, простодушия, но и доброты, и соотнесение с ним носит ироничный оттенок. Ирония повествователя по отношению к героине создает реалистически объективированную дистанцию между автором и персонажем. Это подтверждает и подробный портрет героинь. Если в ранней прозе писателем использовались отдельные характерные черты, символические цветообозначения, полутона в изображении героинь, то теперь внешность Матери дана реалистически точно: тридцати с небольшим лет, полная, миловидная, со здоровым загаром, мелкими чертами лица «рубенсовская» женщина, «если взять ее за щеки и сдавить, получится похоже на кота. Она делает это себе, когда бывает в духе» [Т. 2, с. 29]. Героиня смотрит на жизнь легко, радостно, часто дурачится (сцена в пруду, где она изображает бегемота). В художественном мире Зайцева она воплощает земное начало, она телесна, рациональна и прагматична («Перебираться, не посмотрев, Мать не решилась. Она выбрала день свободный от дежурства, и съездила к Колгушину» [Т. 2, с. 33]). Мать обладает природным здоровьем; неразрешимые внутренние проблемы ей несвойственны; естественно-природная сущность героини проявляется в желании единения с природой, несмотря на то, что она городской человек: «она чувствовала временами потребность физическую в полях, воздухе, тишине» [Т. 2, с. 37]. Близость к природе у Зайцева часто означает близость к истине, возможность просветления, поэтому, несмотря на то, что образ Матери не близок авторскому представлению об идеальном человеке, к отрицательным его причислить нельзя. Ухажера Матери – Бобку также почти не называют по имени (Борис). Он – адвокат, карьерист, уверенный в своей красоте и

будущем богатстве. Она следит за ним, выполняя роль своего архетипа, страстно любит: «Если с Акимовой сойдется, отравлюсь» [Т. 2, с. 30] – и «задирает» при случае. Если Мать воплощает житейскую мудрость, прочность основ и ясность мировидения, то Бобка стремится к накопительству, карьерному продвижению. Вместе же они образуют устойчивую пару: их отношения отличаются простотой, минимализмом духовных затрат. Автор в их лице изображает современников, исповедующих принципы предыдущего поколения интеллигенции («восьмидесятников») и большей части горожан среднего класса (позитивисты, материалисты). Мать и Бобка – люди, которые не восприняли кризисные идеи «конца века» и строят свою жизнь на понятной материальной базе. Е. Ф. Дудина относит Мать к типу «мещанина по духу»¹⁴¹. Заметим, что Мать исполнена альтруистской заботы о младшей сестре, возлюбленном, открыта красоте мира, поэтому нравственная основа ее характера бесспорна.

Разительно отличается от Матери ее младшая сестра Катя. Благодаря своей непохожести они дополняют друг друга. Если Мать тяготеет к материальному, то Катя – воплощение духовности. Внешность Кати не отличается яркостью: худощавая, с простым русским лицом, приятными глазами, «по чертам лица ее не назовешь красивой, однако в ней чувствуется близость к природе» [Т. 2, с. 46]. Исследователи Зайцева неоднократно указывали на сходство его героев с самим писателем. Катя – типичный зайцевский персонаж, обладающий умиротворенной созерцательностью, способностью в мелочах видеть прекрасное, имеющий потребность в любви как выражении чувства высшего порядка. Катя – курсистка филологического факультета, что указывает на ее близость к миру культуры. Предметы, принадлежащие ей в их с сестрой меблированной комнате, составляют несколько книг из библиотеки, фотографии писателей и актрис: все из

¹⁴¹ Дудина Е.Ф. Творчество Б.К. Зайцева 1901-1921 годов: своеобразие художественного метода: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 11.

вымышленного мира. Героиня не знакома с превратностями любви, ее жизнь наполнена светлым ожиданием этого чувства.

Принципиальной для развития сюжета становится смена пространства. Сестры уезжают на летний отдых в деревню – «оживлять местность» [Т. 2, с. 30] в имении заурядного помещика Колгушина. Как и в ранних рассказах («Миф», «Молодые», «Сестра», «Аграфена») природа предстает местом раскрытия характера человека. Именно там Катя влюбляется в соседа Колгушина – ученого Константина Сергеевича Панурина. Природа (космос) способствует проявлению чувств, раскрывает естественную потребность человека любить.

Панурин – ученый, занимающийся немецким романтизмом, образованный мечтатель, неудовлетворенный собой интеллигент, проповедующий идеи Владимира Соловьева. В образе Панурина автор изживает иллюзорные, далекие от жизни принципы поколения «соловьевцев», мечтающих о новом идеальном мире, но оказавшихся неспособными в жизни восстановить «мировую гармонию». Сфера интересов Панурина показательна: романтизм – отрыв от реальности, поиск недостижимого, презрение к вещному. В рассказе поставлена проблема неспособности людей, увлеченных метафизическим идеалом, взглянуть в лицо «настоящему», будь то жизненные проблемы или человеческие отношения. Автор осмысляет и оценивает собственные юношеские воззрения. Несмотря на то, что Панурин тонко чувствует «разлитое в природе Женственное» [Т. 2, с. 45], он не способен выйти за рамки «умствования» и почувствовать любовь. Романтик по натуре, соловьевец Панурин ищет в Кате мистического слияния с космосом, но житейские перемены и ответственность за другого человека пугают его. Страх перед реальностью передан через вещные характеристики, описание его кабинета: «Было в этом кабинете все, что угодно: и кожаные диваны, и глобус, и ружья, микроскоп; были книги серьезные, валялись и уличные журнальчики, даже выкройки мод. Это все скопилось от разных хозяев, а Константин Сергеич

ничего не менял. Как отец спал за ширмочкой и там же умер, так поступал и Константин Сергеевич» [Т. 2, с. 46]. Реальные обстоятельства представляются Панурину скучным бременем, от которого он сбегает в романтический мир своих идеалов, но когда жизнь предоставляет шанс измениться «на деле» – из страха отказывается от любви Кати.

Оторванность от реальности проявляется и в самой Кате. Она не находит полного взаимопонимания в своем прагматичном окружении (Матери, Бобки), предается мечтам, одиноким прогулкам. Ученый-романтик Панурин кажется ей родственной душой, что позволяет ей связать свои мечты о прекрасной любви с его образом. Взаимоотношения Кати и Панурина воспроизводят «символистский конфликт» реального с идеальным. Главным в Кате оказываются не духовные принципы, а земные чувства. Обретя любовь, она способна подчинить ей свою жизнь, увидеть в этом высокое предназначение. Такая позиция соответствует зайцевскому идеалу женщины, для которой главное в жизни любовь. Для Панурина, напротив, главным остается его сознание, умозрительные идеалы.

Вынужденная поездка в город рушит планы влюбленной Кати: сначала затянувшиеся визиты к дантистке, затем брюшной тиф. Город удерживает Катю физически, защищая от обреченной на несчастье, иллюзорной любви. Причиной брюшного тифа послужил стакан молока, выпитый Катей в жару. Судьбоносная болезнь «спасает» Катю от душевных ран первой влюбленности, обреченной на разочарование. В этой связи вновь актуализируется архетипическое значение Матери, а также молока, как напитка, питающего ребенка. Катя реализует себя как архетип младенца, главной чертой которого, по мысли К. Г. Юнга, является его будущность, часто перерастающая в мотив преодоления темноты, мрака (несчастной любви, тяжелой болезни). Младенца также связывают с культурой (Катя изучает литературу). Младенец не обладает силой матери, ему требуется защита: «Десять дней Мать, забросившая свою больницу, отбивала ее у смерти. Все-таки отбила» [Т. 2, с. 63].

В рассказе «Мать и Катя» ставится проблема идеалистических представлений о единстве духовности и телесности. Теперь это понимается писателем как недостижимое сочетание, подчеркивается необходимость примирения с двойственной действительностью. Женские образы в рассказе – сестры – представляют два полюса отношения к жизни и обнажают дуалистическое мироощущение автора: представление о драматической неукорененности духовного в материальном.

Пародийное переосмысление темы божественной любви представлено и в рассказе 1915 года «**Кассандра**». Пережив творческий кризис в 1914 году, Зайцев постарался расширить творческие горизонты и жанровые возможности своей прозы. Рассказ «Кассандра» (1915) чаще других называют в числе наиболее нетипичных вещей писателя (Ю. Айхенвальд, Л. Иезуитова). Здесь писатель предлагает собственную модель урбанистического мира. Образы героев теряют «надвременную» природу, черты космического, божественного, их интересы сосредоточены на плотском (любовные интрижки Антонины Владимировны), низком (деньги для Шалдеева), мелочном (обида Переверзевой на мужчин, сестру). Можно сказать, что рассказ «Кассандра» тематически близок популярному в публицистике середины 1910-х гг. жанру фельетона, где острая, злободневная тема художественно обыгрывается¹⁴². Но, несмотря на это, трудно назвать кого-то из героев Зайцева однозначно отрицательными: пародируя общественные недостатки, он все же делает это с любовью к людям.

Главные героини – Переверзева и Антонина Владимировна – образуют бинарную пару, воплощая два типа женского отношения к любви.

Госпожа Переверзева – скромная служащая со строгими взглядами на жизнь. Она не молода, но хорошо сохранилась («у меня тело девичье, как у двадцатилетней» [Т. 2, с. 67]), миловидна. Переверзева служит в конторе,

¹⁴² Фельетон // Словарь литературоведческих терминов/ под ред. И.А. Елисеева, Л.Г. Полякова. Ростов на Дону: Феникс, 2002. С. 404.

занимается бумажной работой, считает свою порядочность «безупречной», что позволяет ей высокомерно навязывать свое мнение и делать замечания всем, кто ее окружает: от хозяйки комнат Антонины Владимировны – до кондуктора в трамвае. Однако, несмотря на ее «непогрешимость», жизнь ее не балует: она одинока, не пользуется успехом у мужчин, а потому их презирает: «Ах, эти мужчины с их подлой манерой обращать внимание на то, как женщина одета» [Т. 2, с. 71]. Переверзева относится к любому проявлению чувств с подозрением, а всех, кто отличен от нее, считает либо потакающими своим страстям (Антонина Владимировна), либо лживыми интриганами (мсье Фомин, Шалдеев). Такая эмоциональная черствость доставляет самой героине страдания. Автор замечает, что она «плачет в темноте холодными, тяжелыми слезами», но принципиальность «смуглая сорокалетняя вдова» ставит выше чувственных порывов. Пародийное начало, связанное с повествователем, высвечивает «железную» – нелепую и смешную – принципиальность Переверзевой. Тем более абсурдным выглядит сравнение ее «пророческих» советов с предсказаниями Кассандры¹⁴³. Сопоставление Переверзевой и Кассандры лишь усиливает пародийное начало образа.

Пародия всегда подразумевает наличие первоисточника, который и служит ее предметом. В данном случае, надо полагать, речь идет о характерном веянии времени. В конце XIX века остро встал вопрос об уравнивании женщины в правах, предоставления ей избирательного права и других гражданских свобод. Началом организованного движения считается 1848 год, когда в Сенека-Фоллз (штат Нью-Йорк, США) прошёл съезд по защите прав женщин под лозунгом «Все женщины и мужчины созданы равными». В России женщины в конце XIX века получили законное право посещать высшие женские курсы, однако в классические университеты не

¹⁴³ Кассандра – легендарный персонаж древнегреческой мифологии (по преданию, Кассандра, пообещав Аполлону ответить на его любовь, была одарена пророческим даром, но нарушила свое обещание и таким образом навлекла на себя гнев: Аполлон сделал так, чтобы никто не верил ее словам), Кассандра предрекала гибель Трои по вине Елены, а позднее противилась вводу в город Троянского коня, за что ее считали безумной (Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. С. 437).

допускались. В начале XX века эта проблема получила свое продолжение – новый всплеск женской эмансипации, чему способствовала первая русская революция. В 1908 году был организован первый Всероссийский съезд женщин. Женщины стремились к завоеванию уважаемого положения в обществе во всех областях и сферах. Такая позиция породила целый класс самостоятельно обеспечивающих себя женщин, считавших проявление женственности и эмоций унижением достоинства, уязвлением гордости. Добиваясь независимости, женщины нередко становились жертвами собственных идей. Думается, Зайцев пародирует «перекосы» эмансипации: Переверзева не способна увидеть недостатки своей мировоззренческой позиции, не в силах изменить сложившийся стереотип мышления закоренелой мужененавистницы. Она считает себя «непорочным идеалом» и находит смысл существования в поучении других. Заметим, что у героини нет имени, а только фамилия и ироничный статус – госпожа, что акцентирует ее социальную, а не личную реализацию.

Антонина Владимировна – противоположность госпожи Переверзевой, но ее жизненные установки также являются мишенью для пародии. Жизнь представляется немолодой содержательнице шляпной мастерской пустой, скучной и однообразной, если в сердце нет романтической привязанности, поэтому каждый мужчина, попадающий в поле ее зрения, становится потенциальным объектом флирта, а впоследствии и близких отношений. Чувствам Антонина Владимировна отдается сполна, перенимая привычки и идеалы своих избранников (находясь в отношениях со студентом юридического факультета, рассуждает о суровых профессорах и «неподъемной» программе экзамена по римскому праву, влюбившись в художника, сетует на засилье посредственности в изобразительном искусстве), благодаря чему образ героини находит параллели с чеховской Душечкой, вновь актуализируя диалог с классическим текстом.

Чувства Антонины Владимировны носят поверхностный характер, в них отсутствует искренность, духовное родство. Подобное слепое желание

испытывать любовные эмоции несмотря ни на что можно определить выражением В. Ф. Ходасевича – «эмоциональное скопидомство» (желание испытывать сильные эмоции, эксплуатировать чувства ради самого накала страстей), которое заставляет героиню смотреть на своего избранника только сквозь призму чувств и желаний. Антонина Владимировна глуха к доводам рассудка: студент Фомин и художник Шалдеев воспринимают отношения с ней как «возможность поправить свое материальное состояние». Пародийность образа также проявляется в сфере ее занятий. Избранниками Антонины Владимировны становятся постояльцы сдаваемых ею комнат, и пополнение рядов ее возлюбленных «поставлено на поток». Тем не менее, автор с пониманием и сочувствием изображает свою героиню, позволяя читателю увидеть доброе сердце женщины, которая жалеет свою одинокую постоялицу Переверзеву, ласково называя ее «милун», одалживает деньги бесталанному художнику, который наверняка их не вернет, дает приют работницам своей мастерской.

Наиболее значительным элементом в создании образа героинь является их речь, представленная как в диалогах, так и во внутренних монологах обеих. Средством выражения авторского сознания является и позиция повествователя, задающая пародийный модус всему рассказу. Как реалист, Зайцев изображает общество, в котором юнцы встречаются с обеспечивающими их дамами, студенты не способны рассуждать о политической жизни страны вне программы экзамена по праву, знания по мифологии доступны единственному в университете энтузиасту, а бездарные художники преподают детям каллиграфию.

В рассказе «Петербургская дама» (1915) писатель создает свой «петербургский текст», выстраивая социоисторическую оппозицию столичного Петербурга – остальной России, провинции и Москвы, обнажающую контраст между взглядами правящей элиты и интересами общества.

Зайцев неоднократно говорил о своей близости к Москве, «доброй столице», в которой он прожил большую часть своей жизни в России. Описывая собрания творческой интеллигенции в Москве, он отмечал их «общий тон – порядочный и покойный – несколько провинциальный, конечно, особенно, если сравнивать с Петербургом»¹⁴⁴. Автору более понятна и близка позиция «провинции», что отражено в субъектной организации рассказа. Центральным героем выступает житель Тамбова Павел Иванович Касицын. Автор отмечает его инородность петербургскому пространству многочисленными деталями: «лицо было здоровое, не петербургское», «чемоданчик рыжеват; еще менее европейским был плед в ремнях...», «решил идти в театр, как истый заезжий провинциал», «надел сюртук – изделие губернского маэстро», «тамбовские штиблеты, на резинке с ушками», «скромный, дорожный двубортный пиджачок». Касицын профессионально занимается исследованием почв, т.е. по роду деятельности он непосредственно связан с землей. Как иронично заметила петербургская дама Оболенова, Касицын – «ученый по деревенской части, что-то насчет матушки-земли». Несмотря на то, что Касицын интеллигентный и образованный человек, ему дороги идеалы крестьянства (земля). Связь с «корнями» позволяет Павлу Ивановичу в своем мировидении опираться на крепкую «почву» древних русских традиций – земля, народ, нравственность. Петербургской даме Оболеновой этого не дано, она признается своему племяннику: «Я завидую людям, которые, как ты, спокойно и хорошо чувствуют жизнь» [Т. 2, с. 110]. Именно связь с традиционно русскими первоосновами жизни позволяет герою сохранить «спокойное, здоровое» принятие мира. В этом видятся идеи русского почвенничества, целью которого было возвращение высших классов из своего культурного «инобытия» в лоно национальной жизни народа. Показательно, что настольной книгой Касицына в Петербурге стал томик посмертных произведений Л. Н. Толстого. Провинциальное пространство в рассказе

¹⁴⁴ Зайцев Б. К. Молодость – Россия // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 27.

характеризуется как здоровое, сохранившее лучшие русские традиции, близость к земле (как к истине), нравственные ценности. Ощущая чужеродность петербургского пространства, герой не враждебен по отношению к нему. «Ужасно ты добр. Прямо стиль рюсс, русачок», – упрекает его Оболенова. Таким образом, провинция в образе Касицына является пространством, сохранившим исконно русские ценности, особенности национальной ментальности: доброту, спокойное принятие мира. По принципу противопоставления Касицину представлены светские женщины Петербурга – Маргарита Оболенова и Лиза, чьи взгляды близки идеям западничества. Петербург представлен как пространство европеизированное, исповедующее привнесенные извне ценности, чужое не только Касицину, но и всей России. Оторванный от жизни остальной России и ее народа Петербург, представленный видной светской дамой почтенного возраста и юной, но уже уставшей от жизни, барышней-балериной, несет черты болезненной утонченности, душевной слабости, игры, притворства, меланхолии. Ю. Айхенвальд обратил внимание на сюжетную особенность рассказов этого периода: две центральных героини проживают идентичные ситуации, «по двум параллельным колеям проведен один и тот же жизненный кортеж»¹⁴⁵; «в Лизе предваряется Маргарита»¹⁴⁶.

Изображение образов двух женщин (девушки и «старухи») позволяет глубже понять истоки по сути одного характера – не укорененного в русской почве, оторванного от реальной жизни. В старшей из них – Маргарите – можно разглядеть перспективы младшей Лизаветы, несмотря на то, что взрастили их разные культурные эпохи. Кроме того здесь возникает литературная проекция образа Пиковой дамы. Убедительность этой проекции подкреплена именами героинь (тетушка Оболенова сравнивает себя с Пиковой дамой, чью воспитанницу звали Лизой). Этот образ, помещенный в название рассказа, позволяет думать, что автору интересен

¹⁴⁵ Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. В 3 выпусках. Вып. 3. М., 1906–1910.: [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://dugward.ru/library/zaycev/aihenv_zaycev.html

¹⁴⁶ Там же.

сам тип светской женщины – «петербургской дамы», его характерные черты, мировоззренческие основы и идеалы.

Оболешова живет на Литейном, «в доме, который знают все извозчики и петербуржцы, где гиганты украшают фасад и где у всякого есть кто-нибудь знакомый или родственник» [Т. 2, с. 107]. Примечателен тот факт, что именно на Литейном проспекте, в доме № 36 располагалась редакция журнала «Современник», который в середине XIX века был проводником передовых общественных идей. Авторами «Современника» в разное время были знаменитые литераторы, придерживающиеся западных идей развития России: Н. А. Некрасов, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, М. Е. Салтыков-Щедрин. В то же время (1840-е годы) идеологи почвенничества (Ф. М. Достоевский, А. Григорьев, Н. Страхов), объединившись вокруг журнала «Время», «вынуждены вступить в жесткое полемическое противоборство с “Современником”»¹⁴⁷. Подобная пространственная характеристика связывает Маргариту с позицией западничества на локальном уровне. Это также характеризует ее как носительницу ценностей старшего поколения западников, преклонявших перед разумом цивилизации. Дистанцированность от русского пространства и народа наблюдается и в описании людей, окружавших Оболюшова. Покойный муж Маргариты служил в министерстве *иностранных* дел. В их доме собирались молодые *дипломаты*, барышни, говорившие только *на французском*, профессора *международного* права [Курсив мой. – М. В.]. Необходимость «держатъ маску», «играть роль» в обществе, не показывать своих чувств и симпатий даже в «узком кругу» сообщает пространству Петербурга семантику игры, лживости, неистинности; и в приступе меланхолии Маргарита вынуждена «нести роль остроумницы», хотя ощущает полную жизненную истощенность. Со смертью мужа, измучившего ее изменами, ей остается жить только призрачными воспоминаниями. Западная

¹⁴⁷ Ширинянц А. А. Из истории русского консерватизма. Почвенники. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rosconservator.ru/articles/43/>

(материальная) культура, признающая исключительность собственной жизни, «замыкает» человека в пространстве своего «я». Чувствуя приступы меланхолии, страшную тоску, Оболенова готова проститься с жизнью по собственной прихоти. Так в рассказе реализуется тема смерти, заявленная в образе Пиковой дамы. Графиня Томская, как и Оболенова, до своей смерти жила лишь воспоминаниями, призраком прошлого (так живет и молодая Лиза, но в ожидании будущего). Оболенова и Касицын практически одного возраста (около пятидесяти), но по-разному решают для себя вопрос отношения к жизни и смерти. Оболенова принимает эфир, подменяющий реальную действительность на «инобытие», не дорожит своей жизнью. Она ощущает мир мрачным, враждебным, скучным. Касицын «нежно любит» свою жену, работу, мир вокруг и, тем не менее, примиряется с мыслью о неизбежной кончине: «это все проходит, и пройдет, как сон, и все-таки не станет оттого менее прекрасным» [Т. 2, с. 111]. Автору, несомненно, ближе позиция провинциала.

Лиза представляет собой новое поколение. В пространстве Петербурга она (как и Маргарита) живет в историческом и культурно значимом месте – на набережной реки Мойки, где находится квартира А. С. Пушкина. Таким образом, тема смерти осмысливается автором через образы культуры (повесть «Пиковая дама», где тема смерти одна из определяющих; дом, в котором скончался А. С. Пушкин; посмертный томик Л. Н. Толстого). Автор обращается к проблеме фатальной предопределенности смерти любого человека («всем, в сущности, это близко» [Т. 2, с. 112]), однако культура является продолжением жизни, субстанцией, спасающей от небытия. В образе болезненной, увлеченной культурой декаданса, Лизы автор изображает современную культуру (привнесенную с Запада) как упадочную. В ней отсутствует сила, способная утверждать жизнь, так как декаданс есть поэтизация смерти, печали, меланхолии, скуки. Жизнь Лизы сосредоточена вокруг модернистской культуры, которую она воплощает («меня все называют то девушка модерн, то без корней, то романтическая») не только

духовно, но и физически: танцует в балетной труппе «нового танца» под руководством последовательницы Дункан.

В характере Лизы проявлены характерные черты декаданса. Макс Нордау определил социальный феномен декадентства как «вырождение», признаками которого назвал «нездоровую нервозность, циклические состояния депрессии и экзальтации, мистицизм, крайний субъективизм»¹⁴⁸. Героиня погружена в себя, она – одна из тонких, болезненных «детей» столицы; заболела во время гастролей в Лондоне. Болезненность новой европейской культуры противостоит великой национальной классике – Пушкину, Толстому. Показательна и литература, которую читает Лиза: Бальзак, Гофмансталь. Русским авторам она предпочитает романы о французской действительности и декадентские стихи.

В рассказе «Петербургская дама» Зайцев противопоставляет «ситцевую» Россию «культурному» Петербургу. Причем, наиболее близким к земле, к идеалам народа оказывается мужчина. Женские образы, напротив, – воплощение привнесенной с Запада культуры, оторванные от исконной русской реальности, олицетворение болезненного, непростого, загадочного. Надо полагать, что подобный выбор связан с особенностями женской натуры как таковой, ее эмоциональностью, пассивностью, таинственностью, тогда как мужское начало олицетворяет рациональность, активность, ясность. Поэтому эмоциональная женская природа является наглядным отражением декаданса как культуры излома (в случае Лизы) и светской рафинированности и искусственного эстетства (в случае Маргариты). Герой-мужчина же далек от художественной утонченности, принимает жизнь разумно, размышляет над тайной мироздания, но ценит сегодняшний день.

Рассказ «**Богиня**» (1916) повествует о роковой силе и власти любви, способной как дарить небывалую радость существования, так и быть причиной смерти. Название подчеркивает противоречия и несоответствия в

¹⁴⁸ Цит. по: Пайман Аврил. История русского символизма / Пер. с англ. В. В. Исаковский. М.: Республика, 2000. С. 13.

облике центральной героини. Клеопатра – высокая блондинка, с маленькой головой, зеленоватыми глазами и тонким, могучим станом, напоминает Артемиду-охотницу. На первый взгляд, подобная аллюзия не совсем справедлива: Артемида – девственная, юная богиня охоты, богиня женского целомудрия¹⁴⁹, а Клеопатра имела недвусмысленную связь со своим троюродным кузеном, которую прервала от скуки. Абсурдность сравнения Клеопатры с богиней выявляется в несоответствии внешнего облика и внутреннего содержания: обладая божественной внешностью и царским именем, Клеопатра занята только удовлетворением телесных потребностей (выбором наряда к вечернему приему, поеданием сладостей). Автор использует прием снижения образа, желая развенчать образ роковой обольстительницы, контрастно изображая отсутствие духовной жизни красавицы-певицы. Принадлежность к творческой профессии только подчеркивает ее обывательское мировоззрение. Но влюбленный в нее кузен Ивлев не видит этого, для него она – Артемида. Отметим, что героиня вполне оправдывает и другую возможную этимологию имени Артемида – «медвежья богиня», «убийца» или «владычица»¹⁵⁰. В финале рассказа Клеопатра становится причиной гибели Ивлева, он – жертва, принесенная ее красоте.

Сестра Клеопатры, восемнадцатилетняя Катя – худая, нервная, поклонница талантливого пианиста. Катя не отличается ни талантом, ни красотой, зато увлечена современной культурой декаданса, что приводит к роковой развязке. Итак, предметом пристального авторского внимания становится лихорадочная погоня за крайними эмоциями, которой подвержены современники¹⁵¹. Катя – яркий тому пример, единожды услышав игру талантливого пианиста, она восклицает: «Это гений, <...> – За него можно умереть. Просто умереть от любви к нему» [Т. 2, с. 125]. Если для

¹⁴⁹ Кун Н. А. Мифы и легенды Древней Греции. М.: Просвещение, 1974. С. 49.

¹⁵⁰ Там же. С. 49.

¹⁵¹ По словам В. Ф. Ходасевича, в символистской и декадентской культуре выражен культ душевного страдания: «Все “переживания” почитались благом, лишь бы их было много и они были сильны. В свою очередь отсюда вытекало безразличное отношение к их последовательности и целесообразности. “Личность” становилась копилкой переживаний, мешком, куда ссыпались накопленные без разбора эмоции» (Ходасевич В. Ф. Некрополь. М.: Азбука – классика, 2008. С. 12).

обычного человека любовное чувство имеет свои степени и грани, то для символиста, во всем ищущего «превосходных степеней»¹⁵², любовь – возможность извлечь максимум эмоциональных возможностей. «Если не удавалось сделать любовь «вечной» – можно было разлюбить. Но каждое «разлюбление» и новое «влюбление» должны были сопровождаться глубочайшими потрясениями, внутренними трагедиями и даже перекраской всего мироощущения»¹⁵³, – эти строки Ходасевича как нельзя лучше характеризуют героиню.

Помимо современного культурного ассоциативного фона, в рассказе способом создания образов героинь становится античный код. Лейтмотивом являются строки вольного перевода древнегреческой поэтессы Сапфо: «О, богиня, с трона цветов внемли мне, Зевса дочь, рожденная пеной моря! Ты не дай позорно погибнуть в муках Сафо несчастной!»¹⁵⁴. В этих строках Сапфо обращается к богине любви Афродите, на что указывают эпитеты («богиня трона цветов», «Зевса дочь, рожденная пеной моря»). Известная легенда гласит, что Сапфо покончила жизнь самоубийством, сбросившись с Левкадских скал от неразделенной любви к паромщику Фаону¹⁵⁵. Погоня за эмоциями становится не единичным культурным явлением (декадентство), а традицией, ведущей начало от античности. Но если легенда о Сапфо – это художественный вымысел, миф (исторические факты указывают на то, что Сапфо была замужем, имела дочь, возглавляла «фиас» – школу для незамужних девушек и дожила до старости), то символисты XX века не хотели быть лишь литературной школой, порываясь стать житнетворческим мирочувствованием, в этом и состоит их драма. «История символистов превратилась в историю разбитых жизней»¹⁵⁶. Строки Сапфо в рассказе сопутствуют несчастным влюбленным в последние часы их жизни: открытая

¹⁵² Там же. С. 11.

¹⁵³ Там же. С. 11.

¹⁵⁴ Кун Н. А. Мифы и легенды Древней Греции. М.: Просвещение, 1974. С. 49.

¹⁵⁵ Лосев А. Ф. Античная литература. Под ред. А. А. Тахо-Годи. Издание седьмое. М.: ЧеРо, 2005. С. 303.

¹⁵⁶ Ходасевич В. Ф. Некрополь. М.: Азбука – классика, 2008. С. 12

книга лежит на Катином столе, Ивлев, повторяет строки перед тем, как сделать роковой шаг навстречу поезду.

В «Богине» Зайцев предлагает ироничную трактовку темы любви-страсти, переосмысливая ложные стереотипы декадентской культуры, приводящей к печальным финалам: и Клеопатра, в которой роковая внешность сочетается с заурядной сущностью, и истеричная, неинтересная Катя, решившая принести себя в жертву талантливому незнакомому пианисту, начитавшись любовной лирики Сапфо, несмотря на экзотичность ситуаций, все же узнаваемые типы околокультурной российской жизни 1910-х годов.

В рассказе «**Маша**» (1916) главной героиней становится крестьянская девушка, но в сравнении с барышней Лизой; прослеживается становление и развитие героинь от рождения до зрелости; основное сюжетное действие разворачивается в пору молодости и влюбленности девушек. Главным событием, посредством которого автором постигаются женские судьбы, остается любовь. Заявленный параллелизм судеб основывается на том, что Маша и Лиза вступают в жизненные циклы в одно и то же время: девушки родились в один день, вместе провели детство, вступили на путь учения, затем в пору взросления, влюбились, и обе разочаровались в чувствах.

Героини подробно описываются внешне, а также характерологически. Маша «покойная, небыстрая; отчасти рассудительная, даже солидная» [Т. 2, с. 129], маленькая Лиза «девочка слабая, тихого нрава, послушная», «она действовала по предписаниям» [Т. 2, с. 129].

С детства они связаны узами дружбы, и впоследствии дружеская нота присутствует в их отношениях, несмотря на разницу в социальном положении. Взрослея, Лиза становится «худенькой, болезненной девушкой» с меланхолическими чертами характера: «была нервна, легко воспалялась, часто плакала, плохо спала, жаловалась на усталость, слабость» [Т. 2, с. 135]. Маша, в отличие от нее, «полна здоровьем, имела цветущий вид», «крепко и добросовестно спала, ела за четверых», «была

существом бодрым» [Т. 2, с. 135]. Не только в социальном плане, но и психологически Маша и Лиза представляют собой разные типы. Меланхоличная барышня набожна («в углу киот с иконами и лампадка – Лиза любила это», «раз явилась к ней Богоматерь» [Т. 2, с. 136]), склонна к чтению романов, бесплотным мечтаниям. Крепкая крестьянка – «простая, ясная», далекая от мистического, нереального.

Автор связывает судьбы героинь, отличающихся по внешним параметрам (социальное положение, внешность, черты и особенности характера), и, казалось бы, делает акцент на схожей женской участи Маши и Лизы. Однако номинация рассказа говорит об обратном. Именно Маша становится главной героиней. Маша – страстная натура (в отличие от меланхоличной Лизы), проявление чувств у нее носит природный характер, в то время как Лиза вынуждена выполнять определенную социальную роль. Маша презирает общественные условности, способна полюбить женатого. Образ крестьянки близок женщинам из ранних рассказов Зайцева (Глаше из рассказа «Молодые», молодой Аграфене), но изображается более реалистично. Крестьянка полностью отдается чувствам, не задумываясь о мнении со стороны. Барышня Лиза зажата в оковы предрассудков, идет на поводу у судьбы, родителей (встретив Коссовича, ожидает его действий). К тому же Лиза христианка, а в Маше скорее живет языческая страсть вседозволенности (отношения с женатым мужчиной, вольная жизнь в городе). Е. Колтоновская назвала Лизу типичной героиней зайцевского творчества, исполняющей завет героини «Вечернего часа» – «Терпите, милая, терпите... Бог дал нам страдания для неизвестных целей» [Т. 8, с. 206]. Действительно, Лиза напоминает героинь начала 1910-х годов, в то время как Маша воплощает ранний тип женщины крестьянки, близкой к земле и далекой от саморефлексии.

Сюжетная структура рассказа обуславливается повторяющейся в женских судьбах историей несчастной любви. В случае простой крестьянки Маши – это запретная любовь, чувства к женатому ловеласу Андрею

Пермякову («человек серьезный, разумный и довольно важный. Кроме того, с большой выдержкой, и как бы систематичностью покорял женские сердца» [Т. 2, с. 139]). Их отношения зарождались среди ежедневных крестьянских забот: переработка молока, работы в поле, покос – «самая настоящая пора сближения». Чувства Андрея и Маши естественны и просты, они не задумываются об их выражении, действуя инстинктивно: «Он безошибочным чутьем знал, что нравится ей; спокойно задевал, подставлял ножку, брызгал водой – пуская в ход нехитрый и старинный арсенал деревенских любезностей» [Т. 2, с. 143]. Но, несмотря на это, любовь крестьян не ущербна, она имеет космический масштаб: «В ее существе открылся какой-то источник ласки, жаления, как называют у нас любовь. Эта любовь шла из нее ровной, широкой струей, <...> исходила из ее карих глаз, <...> большие руки казались счастливы и неумомимы» [Т. 2, с. 146]. Однако Пермяков бросает Машу ради нежданного наследства. Новая жизнь Маши в Москве оказывается лишь бесплодной попыткой забыться. Московские связи без любви привели ее к внутреннему опустошению.

История любви утонченной, образованной барышни Лизы – это взаимные чувства к гвардейцу Александру Ивановичу Коссовичу, а затем взаимное разочарование друг в друге. Романтический настрой отношениям Лизы и Коссовича придает предложение стать его женой, сделанное в зимнем саду, апрельское венчание под пение детского хора, одержимость влюбленной Лизы своим мужем, превратившимся для нее в «*idée fixe*» [Т. 2, с. 161]. Союз распался по неясной причине: «Нам с Александром Ивановичем не удалось... не вышла наша жизнь», «Знаешь, я его ужасно люблю. <...> Он, Машенька, никого не завел, а просто я чувствую, что ему со мной скучно» [Т. 2, с. 172–173]. Коссовичу интереснее заниматься биржей, устройством жизни народа, любовь мало интересует его. Примечательно, что и Коссович и Пермяков, делая выбор между любовью и материальными ценностями, выбирают второе, тогда как женщины в рассказе остаются верными своим чувствам.

В финале автор словами Лизы ставит вопрос для Маши, на который она должна найти ответ: «Я, ведь, верующая, Машенька. Так чего же мне бояться?», «Маша ничего не могла сказать. Про себя она не знала даже, верит, или нет» [Т. 2, с. 173]. Так в жизни обеих женщин намечается новый этап, главной целью которого становятся духовные искания, вопросы веры. Любовь в рассказе предстает величайшей силой, имеющей власть как над крестьянкой, так и над барышней. Во всем разные женщины, проживая идентичные ситуации, приходят к одному итогу, следовательно, в авторской логике внешние обстоятельства не имеют решающего значения. Только трагедия любви как женская трагедия определяет судьбу.

В сборнике «Земная печаль» автор, используя натуралистические подробности, иронию и культурные аллюзии, изображает целый социальный спектр женских характеров: фельдшер, курсистка, работница канцелярии, хозяйка комнат, балерина, певица и др. Теперь женщина реализуется не только в сфере любви, семейных взаимоотношениях, но и в профессии, играет определенную социальную роль в жизни, которая детерминирует ее характер (служащая Переверзева высокомерна, певица Клеопатра легкомысленна, фельдшерица Мать рациональна и т. д.). Социальная современная реальность становится основным объектом исследования автора, поэтому в рассказах сборника не только интерпретируются и пародируются современные социальные явления, но осмысливаются мировоззренческие теории, породившие их: позитивизм (Мать и Бобка), соловьевство (Панурин), народничество, почвенничество (Касицын), западничество (рассказ «Петербургская дама»), модернизм, феминизм (рассказ «Кассандра»), символизм, декадентство (рассказ «Богиня»). Носители определенного типа сознания изображаются с разных сторон, поэтому появляются парные женские образы (оппозиционные образы: Мать и Катя в одноименном рассказе, Переверзева и Антонина Владимировна в «Кассандре», Клеопатра и Катя в «Богине»; или женщины похожие, повторяющие судьбу друг друга: Маргарита и Лиза в «Петербургской даме»,

Маша и Лиза «Маше»). Действительность принимает реалистически-многомерный характер. Автор рассматривает одно и то же человеческое качество или социальное явление то в жизни разновозрастных героинь, то в судьбе женщин разного социального статуса. Поэтому в рассказах сборника «Земная печаль» большинство героинь теряют индивидуальную природу, напоминают устойчивые типы: рационалистка, мечтательная курсистка, любвеобильная хозяйка комнат, закоренелая мужененавистница, искусственная светская дама, меланхоличная балерина, глупая певичка, истеричная фанатка. Если говорить об идейной направленности произведений, то автор переосмысливает явления соловьевства, символизма, декаданса, к которым сам принадлежал. На данном этапе Зайцев негативно воспринимает тупики искусственной, надуманной культуры, созданной «под эгидой любви». Трагедийные последствия идеи жизнетворчества перевесили ее надуманную духовность.

1.4. Проблема самоопределения женщин в сборнике «Путники»

Сборник «Путники» включает в себя рассказы, созданные с 1916 по 1918 годы, т.е. в тяжелый для Зайцева период революции. В эти годы жизнь писателя, как и жизнь всей страны, претерпевает значительные изменения: летом 1916 года тридцатипятилетнего писателя призывают в армию и принимают на обучение в Александровское военное училище. Обучаясь военному делу, Зайцев вспоминает: «Неужели я писал когда-то книги? Неужели сейчас в столе лежит начатая рукопись» [Т. 10, с. 116]. В июле 1917-го года тяжело заболевает воспалением легких сам Зайцев, осенью этого же года уходит из жизни отец Бориса Константиновича, растерзан митингующей толпой его племянник Юрий Буйневич, расстрелян сын Веры Алексеевны Зайцевой от первого брака – Алексей. В это нелегкое время писатель старается найти место в новой жизни, теперь ему на деле приходится проверить свою мировоззренческую формулу: «Нужно терпеть, терпеть и жить...». Зайцев работает в еженедельнике «Народоправство», участвует в Московской просветительской комиссии, выступает в «Итальянском обществе». Вместе с Н. Бердяевым, П. Муратовым, В. Ходасевичем, М. Осоргиным организует Книжную лавку писателей, где именитые литераторы и философы продавали собственные, порой написанные от руки, книги. Одновременно с этим писатель продолжает работать над повестями, которые станут итогом его доэмигрантского творчества: «Путники» (1916), «Голубая звезда» (1918), а также рассказами «Призраки» (1917) и «Осенний свет» (1918). Социальные коллизии предреволюционной и революционной действительности Зайцев выражал без экспрессивного пафоса, вынося злободневную тематику в подтекст. По словам Л. А. Иезуитовой, в сборнике «Путники» писатель осуществил органический синтез небесного и земного¹⁵⁷. От восприятия вселенной как

¹⁵⁷ Иезуитова Л. В мире Бориса Зайцева // Зайцев Б.К. Земная печаль: Из шести книг. Л.: Лениздат, 1990. С. 9.

единого тела (пантеизм) Зайцев приходит к переживанию единства психической мировой субстанции (панпсихизм). На первый план выходят экзистенциальные категории: жизнь, смерть, любовь, смысл бытия, личность, одиночество. По признанию самого Зайцева, эта книга «прозрачней и духовней «Земной печали» [Т. 10, с. 278]. В его творческий арсенал возвращается глубокий лиризм, но идеологическим основанием уже служит христианство. Это не мешает писателю творчески и с любовью обыгрывать идеалы своей юности («Голубая звезда»).

Рассказ «Маша» и повесть «Путники» датированы одним и тем же годом (1916), однако помещены автором в разные сборники. Повесть отличается от предыдущих вещей Зайцева и стала во многом переломной. Именно она дала название пятой книге, что позволяет видеть в ней идейную квинтэссенцию этого периода творчества писателя¹⁵⁸.

Название повести семантически значимо. «Путник – то же, что странник – странствующий человек (обычно бездомный или гонимый)»¹⁵⁹. Путники Зайцева – надломленные люди, потерявшие жизненные ориентиры, которые они стремятся обрести. Сюжет повести – искания Человека (представленного несколькими героями), «гонимого волей великого Владыки». В качестве героев-путников автор избирает двух мужчин и женщину. Судьба сталкивает совершенно разных людей: пожилого и одинокого либерала-вольтерьянца, молодого помещика, брошенного женой, и эмоционально неуравновешенную жену художника. Каждого из героев повести: Ахмакова, Казмина, Елену – толкают в путь разные обстоятельства, но при кажущейся разнородности перед ними встают общие – вечные вопросы. Все они мучительно переживают внутренний кризис, который отправляет их в странствие.

¹⁵⁸ По мнению В. М. Толмачева, «Путники» наряду с «Голубой звездой» – лучшие произведения Зайцева второй декады столетия. Писались повести с настроением «сердца, тронутого холодком» – Зайцев вступал в пору прощания с прозой, написанной под знаком юности» (Толмачев В. М. От жизни к житию: логика писательской судьбы Бориса Зайцева // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4 С. 81).

¹⁵⁹ Ожегов С. И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. 24-е издание. М.: ОНИКС 21 век, 2003. С. 772.

Причиной внутреннего конфликта Казмина, успешного помещика, является разрушенный привычный уклад его жизни: героя бросила любимая жена, он лишился семьи. Но жить вопреки правилам Казмин не умеет: «Он как человек, воспитанный в рамках, из этих рамок не выходил никогда» [Т. 2, с. 184], поэтому после семейной драмы он по инерции, добросовестно выполняет хозяйственные дела, надеется на лучшее, перенося душевные страдания с внешним спокойствием. Привычный уклад его существования нарушает краткий визит старого знакомого, тяжелобольного Ахмакова, чье путешествие по России носит прощальный характер. Рационалиста Ахмакова страшит близость смерти, он не в силах смириться со своим надвигающимся концом, неизбежность которого доставляет ему величайшие муки. Именно визит гостя нарушает мрачное спокойствие покинутого мужа. Неожиданно для самого себя Казмин отправляется в путь попрощаться с умирающим знакомым. Эта поездка выводит его из привычной жизненной колеи, состояния автоматизма. Странничество для Казмина становится актом познания себя в кризисной ситуации. Важен сакральный смысл пути – к смертному одру Ахмакова. Пограничная (между жизнью и смертью) ситуация помогает героям сфокусироваться на первостепенных вопросах бытия. Их диалоги сосредоточены на философских темах смерти, одиночества, смысла жизни, человеческого разума.

Если причины странствия мужчин обусловлены внешними обстоятельствами, то женщина в повести предстает как воплощение внерационального. Елена не в состоянии объяснить мотивов своего странствия и суть своих намерений, совершает необдуманные, алогичные поступки (не спит пять ночей, путешествует в тесном купе в «большой черной шляпе», «хранит деньги в величайшем беспорядке», гуляет под дождем, задумывается о самоубийстве). Эмоциональность героини ярко проявляется в речевом портрете: ее речь бессвязна, инверсивна, наполнена словами с эмоционально-оценочной характеристикой, героиня часто теряет нить рассуждения. Внешнее описание Елены выдает ее «бестелесность»:

«тонкий нос», «острый подбородок», «золотистые волосы, тонкие и легкие,<...> вечно образуют туманно-беспорядочный, отблескивающий нимб вокруг головы» [Т. 2, с. 186]. Социальный портрет героини максимально обобщен. Этому способствует ее номинация: отсутствие фамилии, отчества, социального статуса. Читателю известно лишь то, что Елена – жена художника из Москвы – испытала на себе боль предательства. Однако именно обстоятельства замужества раскрывают причины ее беспокойства, порывистости. Елена близка к московской богеме, современному искусству. Героиня бежит от неистинного существования в провинцию («те отчасти легендарные места, где вместо мостовых – травка, вместо тротуаров – тропинки»), желая новой, более «здоровой», осмысленной жизни.

Раскрытию женского образа способствует взгляд на нее со стороны героев-мужчин. Встречая Елену, Казмин думает про себя: «Какая странная, не то девушка, не то дама. И Бог знает, что с ней» [Т. 2, с. 187], позднее говорит: «Я, должно быть, встречал вас. Вот такую, как сейчас. Я видел вас в облике разных других женщин, которые страдали» [Т. 2, с. 190]. Устойчивое восприятие Елены как воплощения Женского начала, позволяет говорить о том, что героям известна и, может быть, близка философская концепция Вечно Женственного. Мужчины воспринимают Елену как образ-символ: «Женщина! Милая! Все та же на все века» [Т. 2, с. 206], видят в ней «вечную, вневременную» женскую природу. Казмин представляет Елену Ахмакову таким образом: «я привел вам блуждающую, древнюю Елену, ту прекрасную Елену, которую считали премудростью в облике женщины. С ней странствовал некогда Симон Волхв – хотя на него я нимало не похож» [Т. 2, с. 195]. Отметим, что упоминание о Симоне Волхве символично и актуализирует соловьевские идеи. Волхв – современник апостолов, основатель гностицизма, один из древних популяризаторов учения, которое впоследствии в обработанном виде предстанет в философском трактате «София» В. С. Соловьева. Свою спутницу Елену, бывшую блудницу, Симон представлял как воплощение мудрости и творческой мысли верховного

божества. Рожденные ею космические духи отказались признать ее верховенство и заключили ее в телесную оболочку, заставляя перемещаться из тела в тело, начиная с Елены Гомера¹⁶⁰. Таким образом, в глазах героев мужчин Елена предстает как символическое воплощение древней мудрой Елены, и, как следствие, Софии. София – одна из трех частей божественного Абсолюта, представляющая область Души и чувств, и герои соотносят Елену с этим образом; Казмин и Ахмаков могут претендовать на символическое соотнесение с остальными категориями триединого Абсолюта – Ума и Духа.

Воплощение Ума – вольтерьянец Ахмаков. Несмотря на то, что он понимает ошибочность пути рационализма и подводит итог ничтожности попыток преобразования человеком мира («Мы – разум, соль земли. А мир древен и очень стар, и очень умен, об этом забывают. А до настоящей мудрости добраться очень трудно» [Т. 2, с. 202]), тем не менее, Ахмаков не желает изменить своим привычкам и принять иррациональный путь веры. Показательной является его настольная книга светского историка христианства Эрнеста Ренана, который критически исследовал историю религии. Воскликая перед кончиной: «Человечество переживает величайшие страдания» [Т. 2, с. 207], Ахмаков отказывается читать молитвы по совету Елены. Несмотря на предсмертные душевные и телесные муки, герою-рационалисту органически чуждо религиозное мировоззрение.

Казмин – воплощение Духа, человек интеллигентный, размышляющий, его сознание свободно от идеи о конечности истины. Именно он осознает главный итог их общего странствия: «И он, и Елена, и Ахмаков, все уже было; и уже он терял любовь, и стремился к ней; и Елена бесконечно давно страдала от измены; Ахмаков целые века пытался что-то найти, барахтался, подымался и падал. Но непрестанно вперед гонит их воля Великого Владыки. Тысячи раз придут они, тысячи раз уйдут» [Т. 2, с. 207]. Человеческое существование представляется ему таинственным, управляемым высшим законом, недоступным человеческому разуму. Однако Казмин стоически

¹⁶⁰ Элиаде М. Словарь религий, обрядов, верований. СПб. : Университетская книга, 1997. С. 309.

принимает существование, правила которого ему неизвестны, покрыты тайной.

В повести «Путники» автор переосмысляет свои прежние идеалы. Подобная проекция символических образов является способом отрефлексировать последствия влияния концепции Соловьева на современников, понять положительные и отрицательные составляющие мировидения, оказавшегося столь популярным в начале XX века.

Женский образ в рассказе двоится. Портрет и особенности поведения Елены позволяют сравнивать ее с героинями ранней зайцевской прозы: эмоциональность, иррациональность, наполненность светом (золотистые волосы, образующие нимб), принадлежность к богемной среде, герои-мужчины воспринимают ее сквозь призму софийских идей, соотнося с вечноженственным гармонизирующим началом. Тогда как автор при помощи ярких художественных деталей (огромная черная шляпа, спутанные волосы, мятые деньги в кошельке, прогулка под дождем) и речевой характеристики («Ах, не знаю! Может быть, вовсе не бессмысленно, но как же все тяжело...» [Т. 2, с. 205]) делает акцент на наличие душевного разлада, психологического конфликта в героине, дисгармонирующего ее внутреннюю природу, что позволяет увидеть в Елене земную женщину, которая нуждается в преодолении существующего душевного дискомфорта и находится в поиске новых жизненных идеалов.

Функции образа Елены в сюжете имеют и христианский смысл: она призвана утешить умирающего, проявить милосердие (Казмин: «Вы вчера предлагали помочь мне, насчет моего знакомого<...> поедemте. Вы можете развлечь его»; Елена: «Значит, роль диакониссы?» [Т. 2, с. 195]). Диаконисса – категория женщин в раннем христианстве, занимавшихся в основном делами милосердия – посещением больных и убогих¹⁶¹. В финале она решает идти по пути паломничества к Тихону Задонскому: «Может быть, помолюсь,

¹⁶¹ Православная энциклопедия. Том XIV. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. С. 231.

поплачу – и больше пойму, что мне делать, как жить» [Т. 2, с. 213]. Елена не утверждает свое окончательное укрепление в вере, но теперь ее странствие обретает смысл, она идет к Богу, стремясь понять себя.

В повести «Путники», которая может прочитываться как аллегория земного пути всякого человека (смысл этот скрыт, но «другого пути нет, а этот прям» [Т. 2, с. 208]), существенно меняется зайцевское представление о женщине: автор наделяет образ героини глубокими реалистическими деталями и психологизмом, воплощая женский путь самостановления в мире: от эгоистичного следования своим желаниям к служению Другому и Богу.

В 1916 году Зайцев начинает работу над повестью «Голубая звезда», которую закончит в 1918 году. Именно это произведение подведет итог дореволюционному творчеству писателя. По словам самого Зайцева, это «самое полное и выразительное произведение первой половины пути»¹⁶². Именно поэтому повесть рассматривается критикой как центральное произведение «русского» периода творчества писателя.

«Голубая звезда» содержит обаяние утраченного дореволюционного времени, а итоги, подведенные в ней Зайцевым, были не только творческими, но и историческими. Автор живописует пестрое московское общество, интеллигенцию, богемную среду, ее ярких представителей. Исторические социальные реалии не становятся объектом изображения, а проявятся в психологии героев. Это люди переходной эпохи, носители кризисного сознания, каждый из них находит утешение в своих иллюзиях: Ретизанов в увлечении «вечно-женственной» сущностью легкомысленной танцовщицы, Никодимов в психологическом, духовном изломе – безумном социальном падении от офицера до маргинала, Анна Дмитриевна «вымаливает прощение» за прежнюю разгульную жизнь, спасая не желающего спасения Никодимова, Наталья Григорьевна погружается в размышления о культуре, социальных правилах, приличиях, забывая о ценности настоящего чувства.

¹⁶² «Эту вещь могла породить лишь Москва, мирная и покойная, послечеховская, артистическая и отчасти богемная, Москва друзей Италии и поэзии» (Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. / Т. Ф. Прокопов // Тихие зори / Б. К. Зайцев. М. : Русская книга, 1999. С. 25).

Главный герой повести – Алексей Петрович Христофоров, интеллигент и мечтатель, обладающий философским складом ума, также предпочитает иллюзорное существование и духовную отрешенность. В то же время Христофоров выступает носителем вечных идеалов. Черты подобных героев можно увидеть во многих рассказах Зайцева: Миша из «Мифа», Петя из «Дальнего края», Панурин из рассказа «Мать и Катя», Казмин из «Путников». В «Голубой звезде» к чертам героя добавляются христианская доброта, аскетизм, любовь к уединению, изучение догматов церкви («святая простота»). Имя Христофор в точном переводе на русский означает «носящий в себе Христа»¹⁶³. Близость христианской концепции нравственно возвышает Алексея Петровича. Заметим, что, несмотря на христианские черты в образе героя, его нельзя считать полноценным христианином, так как Христофоров слишком далек от земного страдания, слишком увлечен надмирными субстанциями, чтобы, сострадая, проявлять милосердие, помогать или заботиться о тех, кому это необходимо. Здесь духовность, «бестелесность» героя доведена до крайнего предела (Христофоров реализует себя лишь в сфере нематериального: работа в библиотеке, отсутствие личной жизни, собственного дома). Участвуя в жизни светской Москвы, Алексей Петрович всегда остается сторонним, пассивным созерцателем, глазами которого представлено происходящее: под маской показной веселости и эксцентричности современное общество охвачено духом уныния и тоски. Ключевым в рассказе можно назвать именно мировидение Христофорова, примиряющее космизм и христианство¹⁶⁴. В герое соединяются юношеское увлечение соловьевством и зрелая

¹⁶³ Князева О. Г. Символичность имен как характерная особенность творчества писателя (Фамилия Христофоров в «Голубой звезде» Б. Зайцева) / О. Г. Князева // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 56.

¹⁶⁴ Говоря о мировоззренческой позиции Зайцева в «Голубой звезде», В. Т. Захарова отмечает, что здесь аккумулировался весь предшествующий философско-эстетический опыт писателя: «Борис Зайцев создал в душе свою религию, свою веру: в ней своеобразно пересекаются евангельская мудрость и соловьевское представление о «всеединстве» красоты в мире, созданной неким «космическим художником», как он называет Бога, и пантеистическое мироощущение» (Захарова В. Ф. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: Автореф. дисс... д-ра филол. наук. М., 1995. С. 29).

христианская позиция автора. В главной вещи первой половины пути писатель синтезирует свои представления о мире. Христофоров мыслитель, а не деятель. Для него реальность его сознания, размышления о сущности мира более значимы, нежели конкретное действие.

Сюжет произведения движется не столько сменой событий, сколько сменами переживаний героев¹⁶⁵. Автору важно проследить именно духовный путь героев, особенности их самоопределения, становления и развития.

Все персонажи в «Голубой звезде» так или иначе связаны с Христофоровым, он оказывается семантическим центром системы персонажей, сочетая в себе внешнюю красоту, проницательный ум, духовные устремления, способность любить и нравственные качества (доброта, милосердие, способность понять другого). Однако ключевая идея повести, символически воплощенная с помощью образа звезды Веги, о божественном начале, существующем в женщине, актуализирует значение именно женских образов, галерея которых представлена в «Голубой звезде». По словам Христофорова, «образ Веги – есть образ женщины в высшем смысле, и обратно в некоторых женщинах есть отголосок ее света» [Т. 2, с. 308]. Женские образы повести по степени близости Христофорову и его идеалистической формуле можно разделить на несколько групп.

Наиболее близким герою реальным женским образом является юная гимназистка Машура Вернадская. Машура не отличается особенной красотой и грацией (как Лабунская), однако она добра, искренна. Машура – думающая героиня, но зачастую не в силах разобраться в своих чувствах. Близкой и понятной Христофорову представляется позиция девушки, которая стремится к настоящему чувству (не желает обманывать нелюбимого ею Антона). Машуру переполняет радость существования, что делает ее жизнь полноценной. Важной чертой характера Маши является эмоциональная чуткость: она приходит к постели раненого Ретизанова, утешает Анну

¹⁶⁵ Н. Д. Тмарченко замечает: «Видимо, дело здесь не в событиях, а в способе освещения. Изображение ведется изнутри целого ряда персонажей (призмы меняются)» (Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики, сюжета, жанра. М. : INTRADA, 2007. С. 83).

Дмитриевну, приободряет Наталью Григорьевну. Христофоров видит в героине часть сияния Веги, называет ее «родной, близкой». Способность и готовность любить возвышает ее в глазах Христофорова и автора.

Исследователи (Л. А. Иезуитова, Н. Д. Тамарченко, Е. Ф. Дудина) сравнивают Христофорова с князем Мышкиным, героем романа «Идиот» Ф. М. Достоевского. На это указывает характеристика героя другими персонажами: «есть в нем какой-то священный идиотизм», «фосфорическое сияние от князя Мышкина» и «голубое свечение от Христофорова». Если в образе Христофорова есть черты Мышкина, то в истории героини повести Анны Дмитриевны прослеживается сходство с судьбой и психологией Настасьи Филипповны (мучается от чувства вины, тайного горя и непрощенных обид, мечтает жертвовать собой, чтобы искупить грехи прошлого). Анна Дмитриевна развращена атмосферой «сверхъестественной вседозволенности» московской богемы. Она осознает безнравственность своего прошлого существования, и это не дает ей покоя. Анна Дмитриевна стремится очиститься от своих грехов, поэтому берет на себя роль мученицы и жертвы в отношениях с использующим ее циником Никодимовым. В ее образе воплощены христианские идеалы милосердия, самопожертвования, спроецированные на судьбу блудницы, ставшей святой – Марии Египетской, являющуюся покровительницей всех кающихся женщин. Ее красота состоит во внутренней способности к просветлению, в стремлении нравственно очиститься.

Танцовщица Елизавета Андреевна Лабунская – «высокая, статная девушка с серыми глазами» – ближе всего, казалось бы, к идеалу Вечной Женственности: «в ней необыкновенно чисто проявилась стихия женственности. Голубоватое эфирное существо, полное легкости и света» [Т. 2, с. 308]. Внешне одухотворенная и бестелесная, внутренне она поверхностна, лишена духовности, доброты, сострадания, жалости, что делает ее далекой как от Христофорова, так и от авторского идеала женщины.

Контрастно по отношению к женским персонажам изображена Наталья Григорьевна, приемная мать Машуры. Во всем ее облике присутствуют разумность, благородство, чистота. Ей чужды эмоции и чувственность, свою жизнь она посвятила борьбе с хаосом, поэтому неукоснительно следует внутреннему и внешнему порядку. Высшей ценностью героиня считает культуру во всех ее проявлениях. Она – воплощение строгой мудрости, но в ней отсутствует всякая способность к чувству (как по отношению к дочери, так и по отношению к миру), героиня воспринимает мир сугубо рационально.

Каждая героиня повести раскрывает отдельное качество идеального представления о Вечной Женственности: доброта и чуткость Машуры, способность к состраданию Анны Дмитриевны, внешняя легкость, красота и одухотворенность Лабунской, мудрость Наталии Григорьевны, но гармоничное сочетание духовного и телесного остается нереализованным. Творчески осмыслив соловьевскую концепцию женственности, Б. Зайцев приходит к выводу, что идеал (женщины прекрасной внешне, вдохновляющей, мудрой, доброй, самоотверженной) невозможен в действительности, поэтому мечтатель Христофоров остается верен холодной космической Веге, отказываясь от деятельных попыток изменения жизни. Разноплановые женские образы повести «Голубая звезда» служат свидетельством иллюзорности соловьевского мифа о женщине, необходимости его преодоления для полноценного взаимодействия с реальным миром.

Книга «Путники» открывает произведения писателя, вобравшие в себя лучшие черты всех предыдущих книг: пантеистический импрессионизм ранних сборников, мистико-романтическую направленность «Снов», реализм «Земной печали» и лиризм зайцевского творчества в целом. Прозу из «Путников» можно назвать философичной. Ее герои (в том числе, женщины) обращены к экзистенциальным основам своего существования, пытаются постичь загадку жизни, это думающие, ищущие люди. В последнем доэмигрантском сборнике Зайцев сосредоточен на общечеловеческих

идеалах и ценностях. Женщина, как и мужчина, здесь осмысливается писателем с точки зрения ее мироотношения. Внешние особенности и социальная обусловленность женщины отходят на второй план. Главным в образе становится духовная и этическая составляющие, процессы и итоги ее жизненного самоопределения.

Глава 2

Семантика и функции женских образов в романном творчестве

Б. К. Зайцева периода эмиграции

2.1. Полисемантика образа главной героини романа «Золотой узор»

Весной 1922 года Б. К. Зайцев заболел сыпным тифом, что послужило формальным поводом для отъезда за границу, в Берлин. Истинными причинами покинуть Россию стали голод, разруха и анархия в стране, невозможность свободного творчества. Разница между эстетическими идеалами писателя и концепцией нового советского искусства оказалась слишком велика. «Уехал, собственно, не из-за болезни, а потому, что в России писать и печататься стало для меня невозможно... За тридцать лет ни разу я не пожалел, что выехал», – объяснял он в своем радио-обращении «К советским писателям!» [Т. 11, с. 266]. В мемуарном очерке «Прощание с Москвой» писатель вспоминает о последних днях, проведенных его семьей в Москве: «Хоть и говорили мы, что на время <...>, но в потемках глубин... все-таки мы не колебались. Нас несла уже некая сила – корабли у пристани, на дальний запад, прочь от Трои пылающей. Это судьба. Все текло в жизни нашей к отъезду»¹⁶⁶. На родину писатель больше не вернулся, обосновался с семьей сначала в Берлине, а после путешествия по Италии в конце 1923 года переехал в Париж.

Первое десятилетие эмиграции стало для Б. К. Зайцева плодотворным творческим периодом. Воспринимая вынужденное «изгнание» как искупление грехов и стремясь преодолеть распад России хотя бы в сознании, автор обращается к духовным первоосновам Православия, образу Святой Руси, создавая беллетризованные агиографические повести и очерковые книги о святых местах, призванные противостоять хаосу разрушения и

¹⁶⁶ Зайцев Б. К. Прощание с Москвой // Зайцев Б. К.. Улица Святого Николая. Повести и рассказы. М. : Художественная литература, 1989. С. 393.

кровопролития, но и не оставляет попыток художественного осмысления произошедшей на родине исторической катастрофы. Если во многих его дореволюционных произведениях литературоведы признают наличие софийных идей, концепции пантеизма, языческого, символистского, декадентского подтекста, то эмигрантское творчество Зайцева, напротив, принято исследовать в контексте мировоззренческой эволюции автора, его активного устремления к Православию, к христианским темам и образам («Преподобный Сергей Радонежский», 1925; «Алексей-Божий человек», 1927; «Афон. Путевой очерк», 1928; «Валаам», 1936). В художественном мире Бориса Зайцева, несомненно, отразились антропологические концепции, исповедующие противоположные истины о мире: аскетичное христианство, языческий культ античной культуры, религиозная философия Серебряного века. Различие основополагающих постулатов этих мировоззренческих теорий особенно заметно в осмыслении ими женского начала, в связи с чем возникает вопрос о характере изображения писателем женщины в эмигрантский период творчества.

Репрезентативным для рассмотрения заявленной темы является первый эмигрантский роман писателя **«Золотой узор»** (1926), главной героиней которого является женщина. По мнению литературного секретаря Зайцева в эмиграции Рене Герра, «Золотой узор» – своеобразный итог русского периода творчества писателя¹⁶⁷, однако время написания романа совпадает и с выходом в свет первого художественного жития писателя «Преподобный Сергей Радонежский» (1925), предопределившего религиозно-православную линию в зрелом постреволюционном творчестве Зайцева. В романе нашли свое выражение как характерные черты русского периода творчества, так и трансформировавшиеся в эмиграции жизненные и творческие принципы писателя. Субъектная организация романа – перволичное повествование –

¹⁶⁷ Цит. по: Сомова С. В. Воспоминание как узнавание в романе Б.К. Зайцева «Золотой узор» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 85.

указывает на особую значимость образа центральной героини, т.к. ее взгляд на реальность является в романе доминирующим.

Изучение корпуса критических и исследовательских источников о романе позволяет сделать вывод о том, что образ центральной героини «Золотого узор» рассматривается исследователями преимущественно в контексте жанровой природы романа (В. Н. Конорева¹⁶⁸, М. Б. Баландина¹⁶⁹, И. Б. Ничипоров¹⁷⁰, С. В. Сомова¹⁷¹), или в связи с его сюжетным строением (Ю. М. Камильянова¹⁷²). Философско-эстетические основания образа главной героини, как правило, интерпретируются исследователями в русле христианской религиозной парадигмы (О. Г. Князева¹⁷³, Л. М. Аринина¹⁷⁴), тогда как проблема целостного анализа этических и эстетических оснований образа остается нерешенной. Изучение идейной составляющей образа главной героини необходимо также в силу специфики повествования от первого лица, так как объектом пристального внимания автора здесь стала мировоззренческая основа личности, обусловленность процесса человеческого становления социокультурными и историческими обстоятельствами, поэтому масштабные исторические события изображаются в романе через призму субъективного восприятия героини. Внутреннее взросление, духовный рост рассказчицы происходит на фоне коренного слома русской истории. Главная героиня Наталья Николаевна – характерный представитель эпохи, носитель репрезентативного для своего времени мировоззрения, поэтому рассмотрение антропологических

¹⁶⁸ Конорева В. Н. Жанр романа в творческом наследии Б. К. Зайцева: дис. ... канд. филол. наук: – Владивосток, 2001. 192 с.

¹⁶⁹ Баландина М.Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа: дис. ... канд. филол. наук. Магнитогорск, 2003. 185 с.

¹⁷⁰ Ничипоров И.Б. «Личность и историческое время в романе Б. Зайцева «Золотой узор». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/philology/37202.php>

¹⁷¹ Сомова С.В. Воспоминание как узнавание в романе Б.К. Зайцева «Золотой узор // Творчество Б.К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 84–92.

¹⁷² Камильянова Ю.М. Сюжетные особенности романа «Золотой узор // Вестник ВЭГУ. Уфа, 2010. – №3.

¹⁷³ Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 19.

¹⁷⁴ Аринина Л.М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст: Вторые Международные Зайцевские чтения. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2000. С. 73–78.

оснований центрального женского образа необходимо и для понимания концепции романа.

Б. К. Зайцев как представитель и наследник культуры и философии Серебряного века, безусловно, находился под влиянием идей своего времени. Избрание в качестве главного героя романа, повествующего о трагическом переломе российской истории, женщины показательно. По мнению Т. Ф. Прокопова, «Золотой узор» уникален именно в силу того, что это первый роман-исповедь русской женщины XX века¹⁷⁵. Использование в качестве рассказчика женщины – это не только возможность максимально субъективно и эмоционально изобразить происходящее, описать противоречивый, алогичный процесс принятия действительности и собственной личности в период эпохального исторического сдвига, но и способ авторской рефлексии по поводу концептуальных философских, социальных, эстетических доктрин и событий рубежа XIX-XX вв. Сам Зайцев писал об идее романа: «В нем довольно ясна религиозно-философская подоплека – некий суд над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал»¹⁷⁶.

В центре произведения оказываются судьба женщины и судьба страны, а характер главной героини романа – свободолюбивой певицы – соотносится с представлениями Н. Бердяева о женственной, стихийной, необузданной и мятежной «душе России». Наталья Николаевна презирует общественные условности, традиции и порядки, повинуетя лишь зову страсти (покидает семью ради мимолетной связи, ищет острых ощущений в азартных играх и чувственных наслаждениях). Сущность главной героини отражает своеобразие национального русского духа: эмоциональность, иррациональность, чувственность, жажда неизведанного («Россия – страна бесконечной свободы и духовных далей, страна странников, скитальцев и искателей, страна мятежная и жуткая в своей стихийности, в своем народном

¹⁷⁵ Камильянова Ю. М. Сюжетные особенности романа «Золотой узор» // Вестник ВЭГУ. - 2010. - №3. С. 84.

¹⁷⁶ Цит. по: Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 124.

дионисизме, не желающем знать формы»¹⁷⁷). Среди негативных последствий русской женственности выделяется неспособность России «оформить себя в бытие свободное», ей постоянно требуется иноземное, оплодотворяющее («мужское») вмешательство¹⁷⁸. Подобно этому и развитие главной героини зайцевского романа (от природы чувственной, материальной, пассивной) невозможно без одухотворяющего влияния мужского активного и рационального сознания, в чем прослеживается влияние философии всеединства Вл. Соловьева, где духовное и телесное соединяются с помощью духа абсолютной любви. Соловьев, как и Розанов, решительно противостоял традиционному христианскому и картезианскому разделению духа и материи. В. Розанов утверждал, что разрыв этих понятий, в какой бы то ни было форме (аскетизм, монашество и др.) ведут к утрате «жизненности в человеке»¹⁷⁹, а по мнению Вл. Соловьева, «ложная духовность – есть отрицание плоти, истинная духовность – есть ее перерождение, спасение, воскресение»¹⁸⁰, поэтому он немало внимания уделил учению «О преображении плоти», «О создании духоносной, «обоженной» телесности и воскресения во плоти»¹⁸¹.

В художественном пространстве «Золотого узора» количество мужчин значительно превышает количество женщин (21 против 13). Женщины здесь – «проходные» персонажи, чьи характеры остаются нераскрытыми в полной мере, тем важнее становится образ главной героини романа.

Наталя воспитывалась без матери, упоминание о которой исчерпывается одним предложением: «Женщина на портрете рядом с отцом, с косами и старомодным отложным воротничком» [Т. 3, с. 110]. В

¹⁷⁷ Бердяев Н. А. Душа России // Бердяев Н. А. Судьба России. М. : Сов. писатель, 1990. С. 78.

¹⁷⁸ Россия – земля покорная, женственная. Пассивная, рецептивная женственность в отношении к государственной власти – так характерна для русского народа и для русской истории <...>. Государственная власть всегда была внешним, а не внутренним принципом для безгосударственного русского народа; она не из него создавалась, а приходила как бы извне, как жених приходит к невесте. И потому так часто власть производила впечатление иноземной, какого-то немецкого владычества (Бердяев Н. А. Душа России // Бердяев Н. А. Судьба России. М. : Сов. писатель, 1990. С. 80).

¹⁷⁹ Розанов В. Женщина перед великою задачею. М. : Правда, 1990. С. 245.

¹⁸⁰ Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. Избранные произведения. М. : Современник, 1991. С. 303.

¹⁸¹ Лосский Н. Вл. Соловьёв и его преемники в русской религиозной философии // Лосский Н. Путь. М.: Прогресс, 1992. С. 160.

произведении нет зрелых, мудрых женщин, носительниц знаний, опыта, прямо или косвенно влияющих на личностное определение героини. Но взаимоотношения Натальи с мужчинами видятся принципиальными для развития сюжета романа и характера героини. Центральные мужские образы в произведении – воплощение интеллекта и духовности, это учителя Натальи; в отношениях с ними она обретает опыт, мудрость, с их помощью постигает мир.

Значимую роль в становлении характера героини сыграл отец – великий жизнелюб, от которого она наследует гедонистическое принятие мира («Труд – проклятие человека, – говаривал Николай Петрович за обедом» [Т. 3, с. 34]). В молодости гедонизм для Натальи – основополагающий принцип жизни, формирующий у нее тягу к творческому самовыражению, побуждающий связать свою жизнь с музыкой, стать певицей, однако это развивает и негативные эгоистические наклонности: привычку делать лишь то, что способно доставить удовольствие, порадовать или развеселить, тогда как нарушение нравственных законов или традиционных устоев не становится поводом для смущения. Другой мужчина, оказавший значительное влияние на миропонимание Натальи, – ее друг Георгиевский – помогает Наталье вырваться из привычного круга интересов, где человек обречен быть рабом своих страстей. Георгиевский, как проповедник стоицизма, стремившийся возвыситься над земным, учит Наталью ценить культуру, видеть в бытовом бытийное, «спасает Наталью из плена плотских радостей, противопоставляя им радости духовные»¹⁸². Следующий этап нравственного роста героини наступает благодаря мужу Маркелу, вместе с которым она приходит к пониманию Любви как высшей бескорыстной и безграничной духовной ценности, лишенной эгоизма, земной привязанности и физической страсти.

¹⁸² Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 296.

Таким образом, мужчина в «Золотом узоре» – это тип активного, мыслящего идеолога, оплодотворяющего пассивную женскую природу Идеей, влияющего на миропонимание Натальи, наполняющего внутренний мир героини содержанием и смыслом. Жизненный путь Натальи воплощает эволюцию от гедонистического принятия мира (отец) – к христианству (Маркел) через почитание духа искусства, культуры (Георгиевский). В романе также нашли отражение идеи трактата В. С. Соловьева «О смысле любви» о взаимодополнительности мужского и женского начал: «Истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих». Дополняют соловьевскую концепцию мысли Н. А. Бердяева о метафизике любви и пола – положительном соединении мужского и женского начала: «Полной человеческой индивидуальности нет, пока не преодолен пол. Мужчина или женщина не только не есть нормальный тип человека, но и сам по себе не человек, не личность, не индивидуальность, а лишь пол, половина, осколок»; «Высший, мистический смысл любви <...> в слиянии мужской и женской природы в образе и подобии Божьем»¹⁸³. Другими словами, достижение духовного совершенства, познание гармоничного существования и истинного характера любви невозможно без всеобъемлющего слияния мужского и женского начала (сознания и материи, Бога и природы). В финале романа отношения между Натальей и ее мужем Маркелом переходят на новый уровень духовного родства, которое связывает их даже на расстоянии: «Маркела нет со мной – я ощущаю его издали, теперь как старшего» [Т. 3, с. 212]. Не изображая в романе других сильных и ярких женских образов, кроме главной героини, автор утверждает возможность духовного развития и становления Натальи именно под воздействием положительного соединения с противоположенным мужским началом, опираясь тем самым на постулаты русских религиозных философов.

¹⁸³ Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. М., 1991. С. 252.

Примечательно, что все три смерти в романе – мужские (отец, сын Натальи и Георгиевский умирают, а муж героини оказывается на грани жизни и смерти, заболевает тифом). Мужчина как средоточие духа, Идеи, обделен живительной материальностью, способностью приспособливаться, в отличие от героини-женщины, органично сочетающей в себе природную телесность и духовное начало (согласно соловьевскому идеалу «обоженной плоти»).

Среди второстепенных женских образов романа, несмотря на их периферийность, также угадывается «соловьевский след». Имена героинь: Души (любовницы Маркела и Натальи) и Любви Николаевны (жены отца Натальи) имеют символическую связь с концепцией Вечной женственности – «Душа (мира)» (сокр. от Евдокия) и «Любовь». Следовательно, второстепенные образы также иллюстрируют близость образа женщины в зайцевском романе философским идеям Вл. Соловьева.

В целом, понимание Б. К. Зайцевым женской природы значительно шире традиционных христианских представлений и общепринятого взгляда на женщину в классической философии, где единственной приемлемой женской ролью в социуме могла стать роль матери и жены. Для главной героини романа традиционный процесс продолжения рода не является ключевой жизненной задачей («В общем, вы не тип матери», – говорит ей Георгиевский [Т. 3, с. 160]). Женщина в романе не ограничена патриархальными рамками семейно-обрядового мира, а воспринимается как органичная, близкая к красоте, любви и искусству личность, умеющая сочетать в себе телесную органику и способность к духовному самосозиданию. Автор наделяет героиню свободой волеизъявления (ее поступки соотнесены лишь с ее личным выбором), а также художественным даром. Она не только муза, источник чьего-то вдохновения, но и субъект творчества, талантливая певица. Принципиально важной оказывается ее профессиональная принадлежность к творческой среде, предполагающая страстность натуры, постоянную жажду новых впечатлений, сильных

эмоций, неприятие аскетичного, затворнического или заурядного существования, поэтому ее образ далек от христианского идеала кроткой, смиренной и покорной женщины¹⁸⁴. Несмотря на испытания и потери в годы революции, Наталья не утрачивает земных, материальных желаний («Была я застрелена, но все-таки хотелось иногда и туфель, и платья нового» [Т. 3, с. 176]), «витальных» качеств характера; она деятельна, открыта миру, предпочитает борьбу смирению.

Основная сфера жизненного пространства героини – любовь, искусство, красота мира (определяя себя, она в первую очередь утверждает свою общечеловеческую, культурную сущность, и уже затем биологическую и семейную: «Я человек, художница, мать и жена»). Автор наделяет героиню характерными женскими качествами: иррациональностью, эмоциональностью, чувственностью, но отрицает укоренившуюся идею о «человеческой» (житейской, профессиональной) несостоятельности женщины. Напротив, эмоциональность и внутренняя легкость помогают Наталье пережить бытовые трудности, не впасть в отчаяние, адаптироваться к меняющейся действительности («тащила шоколады, устраивала бутерброды, бегала по Арбатской площади на Знаменку – поддерживать, кормить и согревать своего воина, иль арестанта, или школьника» [Т. 3, с. 134], «я ощущала как всегда – если хочу чего, достигну» [Т. 3, с. 141]). Именно женщина, благодаря излучаемой ею «витальной» энергии, внутренней силе, «току теплоты и приветливости» помогла мужчинам выдержать тяжелые времена. Первооснова образа Натальи утверждает ее гармоничную индивидуальность, творческий дух и свободу выбора собственного пути, что отвечает идеалу женщины, выдвинутому русскими религиозными философами Серебряного века.

Отметим, что большинство исследователей, говоря о духовно-аксиологической основе романа «Золотой узор» и образа главной героини,

¹⁸⁴ Ср.: «Наталья несет двойную ношу: человека и художника» (Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М. : Языки славянской культуры, 2008. С. 293).

указывают на отчетливо явленную в произведении христианскую религиозную парадигму¹⁸⁵. Но, на наш взгляд, не со всеми утверждениями можно согласиться.

Специфика перволичного повествования в романе «Золотой узор» действительно соотносится с христианской исповедальной традицией. Как писал Г. Адамович, «у Зайцева содержание неразрывно связано с тоном повествования и даже в нем наполовину заключено»¹⁸⁶. Исповедь рассматривается как особый вид автобиографии, в котором представлена ретроспектива собственной жизни, отличающаяся от воспоминаний искренней оценкой своих поступков и дел перед лицом Вечности (Н. Н. Казанский)¹⁸⁷: «Исповедь стремится к подробному, детальному, психологизированному описанию всех событий и движений души. Любой факт внутренней и внешней биографии получает всестороннюю мотивировку, описывается весь комплекс причин и следствий любого поступка, подвергаются анализу состояния и переживания. Слово приобретает гибкость, многосмысленность, стремится адекватно выразить сложность внутренней жизни и хитросплетения судьбы»¹⁸⁸. Для христианского мироощущения исповедальность – центральный принцип богочеловеческого диалога¹⁸⁹. Главная героиня романа, анализируя прошлое, дает «искреннее и полное осознание, объяснение своих убеждений,

¹⁸⁵ В частности, Л. М. Аринина пишет о соотнесенности жизнеописания героини романа с агиографическим канонem, жанром народных житий (Аринина Л.М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст.: Вторые Международные Зайцевские чтения. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2000. С. 73). О. Г. Князева отмечает, что духовное становление Натальи повторяет традиционную христианскую формулу: «грехопадение – покаяние – очищение – обретение мира в душе» (Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б. К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 18). И.Б. Ничипоровым исследуется связь специфики повествования в романе с религиозной исповедальной традицией (Ничипоров И.Б. Личность и историческое время в романе Б. Зайцева «Золотой узор» // Калужские писатели на рубеже Золотого и Серебряного веков. Сб. ст.: Пятые Международные юбилейные научные чтения. Вып. 5. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2005. С. 31-39).

¹⁸⁶ Адамович Г. Одиночество и свобода: Литературно-критические статьи / Послесл. и коммент. Л. Аллена. СПб: Logos, 1993. С. 102–113.

¹⁸⁷ Казанский Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства / РАН, Отделение ист.-филол. наук; гл. ред. Г.М. Бонгард-Левин. М.: Собрание, 2009. Т. 6. С. 73-90.

¹⁸⁸ Михайлова М.В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь). СПб: Изд-во Института Человека РАН, 1997. С. 254.

¹⁸⁹ Там же. С. 73.

помыслов и дел»¹⁹⁰. В православной духовной традиции таинство исповеди имеет первостепенное значение как обряд покаяния, предшествующий отпущению грехов. На момент рассказывания (настоящее время) Наталья Николаевна имеет потребность с помощью рефлексии взглянуть на себя в прошлом, бесстрастно оценить собственные поступки и их мотивы («Была глупа, дерзка, жила дурно. Но сдержать себя не могла» [Т. 3, с. 63]). Цель исповеди – осознать себя в изменившемся мире. Так в эмиграции, вдали от духовных первооснов родины, героине необходимо понять и принять себя, обрести внутреннюю целостность, «через катарсис самоисповедания вернуться к искомой идентичности, к целостному бытию под Божьим небом и на Божьей Земле»¹⁹¹. В контексте соотношения судьбы героини и судьбы страны («Не поймите меня дурно, но теперь мне кажется, что именно в самой же вас Россия», – говорит сэр Генри Наталье [Т. 3, с. 191]) исповедальный монолог Натальи Николаевны – это не только попытка осознать себя, но и способ понять и оценить сущность произошедших катастрофических революционных событий, через призму собственной жизни рассмотреть судьбу родины. Автор выделяет путь смиренного христианского покаяния, подразумевающий исключительно личную ответственность за случившееся, как наиболее оправданный вариант осмысления итогов жизни человека и страны.

Помимо отмеченных деталей, указывающих на религиозный подтекст в романе, в работах исследователей не нашел отражения тот факт, что христианскую семантику несет и архитектоника произведения, выстроенная с опорой на церковный календарь и обнажающая традиционное для русской культуры мировоззрение Натальи. Героиня восстанавливает ключевые события своей жизни, являющиеся для романа сюжетообразующими, ориентируясь на значимые церковные даты. Несмотря на богемную жизнь в

¹⁹⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 207.

¹⁹¹ Исупов К. Г. Исповедь: к определению термина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) СПб: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. С. 198.

далекой от церковной морали среде художественной интеллигенции, проповедовавшей мистицизм и свободу нравов, а также внешнее неприятие христианских идеалов в молодости (измены мужу, легкомысленное отношение к браку, семье, ребенку), важными хронологическими маркерами для Натальи оказываются именно сакральные (христианские) праздники. Так, помолвка Натальи и Маркела происходит в Пасхальный день (знаменующий победу жизни над смертью, утверждающий вечность человеческого бытия), придавая их союзу ореол истинной духовности, тогда как любовные связи Натальи с Александром Андреевичем, Джильдо и Душей, напротив, носят подчеркнуто мимолетный, плотский, телесный характер. Революционные волнения в Галкине бушуют в Страстную седмицу, которая посвящена воспоминаниям о последних днях земной жизни Христа, его страданиям, земной смерти и погребению. Революционные события отождествляются с крестными муками, а мятеж крестьян против помещиков – с предательством Христа народом («Россия несет кару искупления <...> Ее дитя убили – небреженное русское дитя распинают сейчас» [Т. 3, с. 113]). Утрата Натальей отца приходится на Рождество, символизируя потерю статуса «ребенка», духовное перерождение, обретение новой социальной роли. Чувство единения со своей семьей Наталья впервые ощущает в церкви на праздник Троицы, который основан на учении о триединной, неразделенной сущности Бога, символизирующей высшее духовное родство. Символическое соотнесение событий своей личной истории с церковными праздниками, имеющими похожую смысловую нагрузку и эмоциональный фон, демонстрирует бессознательную включенность Натальи в круг традиционных православных ценностей.

Однако наряду с элементами, подтверждающими наличие христианских черт в образе главной героини, в романе широко представлен аллюзивный языческий план, утверждающий неоднозначность эстетических и мировоззренческих идеалов Б. К. Зайцева, на что впервые указала М. А.

Хатямова¹⁹², обнаружившая языческие аллюзии не только в ранних рассказах писателя («Волки», «Сон», «Миф» и др.), где мифологический код и языческие символы структурируют повествование, но и в христианоцентристском эмигрантском творчестве. Так при анализе романа «Золотой узор» ключевым оказывается трудное поступательное становление в Боге героини, наделенной творческим даром, актуализирующее архаичный сюжет инициации. В дополнение можно обнаружить в номинации образов центральных персонажей романа проекцию на мифологические и языческие символы. Ведь по мнению О. М. Фрейденберг, имя героя определяет его сущность, а «всякая связь героя с божеством, от простого упоминания вплоть до уподобления <...> – указывает на общность их происхождения и на тождество их мотиваций»¹⁹³. Поэтому уподобления, сравнения или противопоставления в именах, образах и мотивах влияют на развитие характера персонажа и на семантику сюжета. Ключевыми для понимания идейной составляющей образа главной героини романа являются неоднократные сопоставления Натальи с языческими женскими образами – «вакханкой», «менадой», Персефоной. Ее духовный учитель Георгиевский делает знаковое для Натальи сравнение: «Вы дремлете, как земля-праматерь, как русская Прозерпина¹⁹⁴ в изобилии и отдыхе» [Т. 3, с. 28]. Миф о похищении Персефоны и горе Деметры определил зарождение античного культа почитания «Великих богинь плодородия» и стал основой для центральной языческой церемонии инициации – элевсинских мистерий, позволявшей грекам и римлянам участвовать в таинстве познания жизни и

¹⁹² Хатямова М.А. Аллюзивность как способ трансформации канонической семантики сюжета (Б.К. Зайцев) // Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 251–304.

¹⁹³ Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С. 226.

¹⁹⁴ В античной мифологии Прозерпина (Персефона) – богиня подземного царства, дочь Цереры (Деметры, от греч. *demeter* – буквально «земля-мать») – богини плодородия¹⁹⁴. Согласно греческому мифу (впоследствии латинизированному), Персефона была похищена богом подземного царства и смерти Аидом, безутешная Деметра отправилась на поиски дочери, тогда как на земле в это время воцарился неурожай и голод, поэтому по приказу Зевса бог преисподни вынужден был отпустить Персефону, но обрек ее на ежегодное возвращение в царство мертвых по окончании сезона земледелия (Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. 4-е изд. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 539).

смерти, дополняющем и объясняющем земные страдания человека. Элевсинская инициация символически представляет «историю души, <...> её страдание во мраке забвения, а затем – её вознесение и возврат к божественной жизни»¹⁹⁵. Прозерпина – «это образ человеческой души, прикованной к материи в течение земной жизни, а в посмертной – отданной мучениям <...>. Её земная жизнь есть искупление предыдущих существований. Но душа Прозерпины может очиститься внутренней дисциплиной и соединенным усилием интуиции, воли и разума участвовать в великих истинах необъятности высшего духовного мира. И тогда она снова станет чистой, сияющей, неизреченной Девственницей, источником любви и радости»¹⁹⁶. Цикличная история Прозерпины – это символ существования человека, которого неизбежно тянет в мрачные глубины, но который каждый раз возвращается к Истине, это «драма грехопадения и искупления в её эллинской форме»¹⁹⁷.

Примечательно, что имена наиболее близких Наталье героев-мужчин также являются аллюзиями к языческим богам. Так, семантика имени (продублированного в фамилии) Георгия Александровича Георгиевского восходит к греческому «Георгиос» – «земледелец» (в мифологии один из эпитетов Зевса)¹⁹⁸. Подобную связь имени героя с образом античного божества подчеркивает и описание его жизненного пространства; героиня неоднократно отмечает, что фасад дома Георгия Александровича украшен бюстом Юпитера Отриколийского¹⁹⁹. Живущий под эмблемой Юпитера Георгиевский выступает носителем вековой мудрости, знатоком культурного

¹⁹⁵ Шюре Э. Великие просвещенные. Очерк эзотеризма религий. Перевод Е. Писаревой. Второе исправленное издание. Калуга: типография губернской земской управы, 1914. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://psylib.ukrweb.net/books/shure01/txt41.htm>

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ В древнегреческой мифологии «Георгиос» – один из эпитетов Зевса, верховного божества, обладающего властью, мудростью, почитавшегося основным покровителем земледелия (Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 197).

¹⁹⁹ Наиболее известное из сохранившихся изображений верховного языческого бога (Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 203).

наследия, прививает Наталье интерес к искусству и любовь к Прекрасному. Семантика имени мужа Натальи – Маркела также связана с пантеоном языческих богов. Маркел – «посвященный Марсу», богу плодородия, считавшемуся родоначальником и хранителем Рима, отцом Ромула и Рема²⁰⁰. Отчество Маркела (Дмитриевич) дублирует семантику плодородия (Дмитрий – посвященный богине Деметре). Подчеркнутое аллюзивное обращение к теме плодородия (Георгий Георгиевский, Маркел Дмитриевич) одновременно находит и противопоставления, и параллели в социальной принадлежности героев, чей жизненный труд далек от земледелия (Георгиевский – аристократ, стоик, последователь Сенеки, культурный деятель, Маркел – ученый, христианин), но напряженные духовные искания, сосредоточенный поиск героями законов, целей и смысла человеческого бытия сравнимы с процессом обрабатывания почвы для получения желаемых плодов. Так как роман имеет центростремительную структуру, то жизнь героев тесно связана с судьбой Натальи Николаевны: Георгиевский сопровождает творческие и мировоззренческие искания Натальи, помогает различать истинные и ложные идеалы искусства и жизни, тогда как Маркел приводит Наталью к познанию Любви как высшей духовной ценности. Земледельческий архетип раскрывает миссию героев в душе и судьбе Натальи, состоящую в возделывании почвы духовности, образованности и нравственной добродетели, помощь в постижении ею основ мироздания.

Как уже говорилось, исследователи зайцевского творчества (Л. М. Аринина²⁰¹, О. Г. Князева²⁰²) указывают на соотнесенность «Золотого узора» с житийным канонem, либо с жанром «народных житий», что, по мнению исследователей, подтверждает эволюция героини «от грешницы к

²⁰⁰ В Древней Италии Марс был богом плодородия; в его честь первый месяц римского года, в который совершался обряд изгнания зимы, был назван мартом. Намного позднее Марс был отождествлен с греческим Аресом и стал богом войны (Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 414).

²⁰¹ Аринина Л. М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст: Вторые Международные Зайцевские чтения. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2000. С. 76.

²⁰² Князева О. Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б. К. Зайцева: Автореф. дисс... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 18.

праведнице». Однако в романе Зайцева, на наш взгляд, работает и мифологическая основа сюжета. По мнению М.А. Хатямовой, сюжет зайцевской прозы литературоцентричен, несет информацию об использовании автором известных в культуре сюжетных схем: «Сюжетная рефлексивность проявляется в обнажении протосюжетной схемы, в намеренной демонстрации автором многослойной структуры сюжета, уходящей своими корнями в мифологические, религиозные, литературные и культурные источники»²⁰³. Сравнение Натальи с Прозерпиной обуславливает прохождение ею цикличного пути смерти – воскресения: потеря юношеского гармоничного мироощущения – познание тьмы преисподней (искушения, страсти, страдания в жизни героини) – духовное возрождение к новой жизни – открытый финал.

Таким образом, путь духовного становления Натальи соотносим не только с агиографическим каноном, но и с предшествующим ему цикличным мифологическим вегетативным сюжетом²⁰⁴, связанным с культом плодородия (погребенное под землей зерно возрождается к жизни), рождая круговорот смерти / воскресения. Поэтому историю жизни героини, рассказанную ей самой, по аналогии с циклом плодородия, можно трактовать как «биографию гибели и оживания» Натальи.

Аллюзивные соотношения главных героев романа с языческими божествами плодородия, сюжетные перипетии (духовное падение-прозрение, смерть родных и друзей, война, революция, эмиграция), актуализирующие процесс поиска главной героиней себя, а также открытый финал произведения (самостоятельное героини не окончено, возможно ее движение как к «свету», так и к «тьме») воплощают идею цикличности жизни, бесконечности бытия: «Смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает

²⁰³ Хатямова М. А. Аллюзивность как способ трансформации канонической семантики сюжета (Б. К. Зайцев) // Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. М. : Языки славянской культуры, 2008. С. 251.

²⁰⁴ Исторически документальный жанр мемуара, биографии (в т.ч. «жития») возник на основе цикличного вегетативного сюжета, тогда как жанр, выросший из солнечного цикла, дал эпопею с широкой картиной войн, царств, путешествий, приключений (Фрейденберг О.М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М., 1988. С. 231).

смерть, из смерти жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение дает прибытие, а соединение – разлуку. Точки нет, остановки и завершения нет. «Все течет». <...>; даже смерть – бессмертие. Вечный круговорот, в котором Мир и Время <...> колесообразно вертятся среди бесчисленного себеподобия»²⁰⁵.

Наталья Николаевна неоднократно сравнивается (в том числе и ей самой) с «вакханкой» или «менадой», спутницей и почитательницей Диониса («Кто я? Менада из Москвы? Галкинская вакханка?» [Т. 3, с. 206]), что углубляет мифологическую семантику образа. В эллинской культуре к женскому культу «великих богинь плодородия» впоследствии был присоединен Дионис (Иакх), образовав «триаду элевсинских богов»²⁰⁶, связанных функциями покровителей изобильных сил природы, олицетворяющих ее цикличность, так как, согласно мифу, Дионис был растерзан на куски, но воскрешен Зевсом²⁰⁷. Таким образом, семантика плодородия, апелляция к жизнеутверждающему цикличному земледельческому культу погребения / воскресения проявлена в каждом из аллюзивных сравнений героини (Прозерпина, вакханка) и в именах центральных героев-мужчин.

Также благодаря сопоставлению Натальи со спутницами Диониса актуализируются традиционные оппозиции земного и небесного, женского и мужского, символически представленные противостоянием дионисийского и аполлонического типов бытия и культуры. Фридрих Ницше видел в дионисийском типе близость к природному началу, пренебрежение гармонической мерой, вакхический экстаз, глубинные интуитивные прозрения, священное безумие²⁰⁸. Противостояние дионисийского и аполлонического находит выражение в «вечной» борьбе неотделимых друг

²⁰⁵ Там же. С. 228.

²⁰⁶ Кузина Н. В. Элевсинские сакральные традиции и культ Диониса в античных государствах северного Причерноморья // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. - 2008. - № 6. С. 178.

²⁰⁷ Фрезер Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. С. 116.

²⁰⁸ Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Избранные произведения в 2 тт.: Т. 1. М.: Сирин, 1990. С. 341.

от друга дуалистических понятий – света и тьмы, гармонии и хаоса, меры и опьянения и т.д. По мнению философа, дионисийское начало наиболее полно представлено в непластических искусствах – «музыке, плясках, оргиастических танцах». Дионисийство фактически выражается в самом художнике, который в танце или при исполнении музыки перестает быть художником, а превращается в свое собственное произведение. Главная героиня «Золотого узора» (певица, «артистка») являет собой воплощение свободного духа дионисийства в искусстве: «Мне было приятно петь. Я отошла от себя, и кто-то твердо вел меня воздушною дорогою <...>. Я могла петь сколько угодно» [Т. 3, с. 68]; «Я чувствовала: никого нет, я одна со звуками своими» [Т. 3, с. 99]. Наталья в процессе творческого акта преобразается, бессознательно отдается во власть музыке: «Я осознавала все, но не могла не истекать свободной песней. Слушала ее будто со стороны» [Т. 3, с. 74]. По мнению Ницше, «художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого»²⁰⁹.

Главная героиня от природы обладает преимуществом над другими людьми: Наталья воспринимает жизнь как удовольствие, ей чужда тяжелая рефлексия, она наделена естественной силой, притягательностью, шармом («Черт побери, в вас легкость, ну... психический озон» [Т. 3, с. 72]). Обучение музыке дается ей без усилий, с инстинктивной легкостью, а окружающие воспринимают ее как совершенное существо: «Отчего ты такая...ну, будто ловко сшита, пением вся проникнута?» [Т. 3, с. 26]; «Ты счастливая, Наташка, ей Богу, не сойти мне с этого места» [Т. 3, с. 29].

В этой связи образ героини находит параллели с популярной в начале XX века идеей о Сверхчеловеке, ставшей итогом размышлений Ф. Ницше о сущности противостояния аполлонизма / дионисийства. Говоря о современной культуре в целом, мыслитель отмечал, что она страдает ослаблением дионисийского, интуитивного, безумного начала,

²⁰⁹ Там же. С. 341.

характеризуется засильем рационалистической идеи (аполлонического типа бытия): «человек этой культуры уже не может, отпустив поводья, ввериться своему инстинкту, он руководствуется только знаниями, вынужден всюду таскать с собой невероятное количество камней-знаний, которые при случае, как пишут в сказке, могут “изрядно стучать в желудке”»²¹⁰. В отличие от заурядного представителя человечества, Сверхчеловек – выразитель дионисийства, высшая ступень человеческой расы, тип самой высокой удачливости, олицетворение и средоточие витальных аффектов жизни, радикальный эгоцентрик, не мыслящий, а «волящий», благословляющий жизнь во всех ее проявлениях, творец истории и жизни, центральным принципом которого является «я хочу»²¹¹. Превращение из человека в Сверхчеловека – тяжелый духовный процесс, но «счастливые, особенно удачные экземпляры человеческого рода были всегда возможны», – утверждает Ницше²¹², однако выражает сожаление, что такой тип был лишь счастливой случайностью. Путь намеренного созидания в себе Сверхчеловека включает две стадии: первая – состояние верблюда, навьюченного «долженствованиями», рабства под игом «добрых нравов», которые, как тяжелая ноша, давят человека; вторая стадия – льва, в которой человеческий дух сбрасывает с себя все тяжести и создает свободу для создания новых ценностей. Героиня «Золотого узора» наделена витальной силой («двужилъная»), удачливостью («Мне сходило с рук благополучно все» [Т. 3, с. 22]), инстинктивным чувством красоты мира. Ее, в логике Ницше, можно отнести к «особо удачным экземплярам человеческого рода» («девочки звали меня удачницей» [Т. 3, с. 13]). В начале жизненного пути Наталья не чувствует бремени обязанностей, чувства долга / вины; презирует все общественные условности, поведенческие стереотипы, социальные и семейные привязанности, удовлетворяя эгоцентрическое желание своей страсти к жизни (оставляет больного сына ради выхода в свет, бежит с

²¹⁰ Там же. С. 292.

²¹¹ Там же. С. 398.

²¹² Там же. С. 402.

Александром Андреевичем в Париж, покидает наскучившего любовника без средств, живет на вилле едва знакомой благотельницы, наслаждается связью с пастушком Джильдо). Ее жизнь в Европе проходит под эгидой дионисийского культа эроса, телесных удовольствий и развлечений, в ней чувства и инстинкты господствуют над разумом, эмоциональность – над рациональностью.

Тем не менее, образ Натальи на протяжении романа эволюционирует, но не в ницшеанском смысле (к высшей степени Сверхчеловека – царя Нового мира, способного силой собственной воли преобразить историю), а строго наоборот. Наталья узнает муки совести, чувство вины. Жизнь без обязательств и долженствований перестает удовлетворять ее внутреннюю природу, приносит дискомфорт. Первый импульс к изменению героини связан с искусством и религией: встреча с композитором Павлом Петровичем и знакомство с духовной христианской музыкой. Павел Петрович, в отличие от Натальи, выразитель аполлонического типа, ратующего за гармонию, строгую меру и дисциплину («Я никогда не признавал безумных гениев, творящих по ночам и в пьяном виде» [Т. 3, с. 97]). Результатом духовной работы Натальи над собой и очищающего действия литургии (на которой она исполняет центральное песнопение богослужения – «Символ веры») становится переживание катарсиса, переоценка своей жизненной истории («Мысли хлынули. Сама не ожидала <...> вообще, все это было не похоже на обычное мое бытие» [Т. 3, с. 123]). Процесс преображения Натальи связан с освобождением от дионисийского опьянения, иррационального, чувственного хаоса, впервые она остро ощущает нарушение традиционного порядка вещей в своей жизни: ее ребенок растет без матери. И если в начале жизненного пути героини единство природной материи и божественного духа видится для Натальи недостижимым в силу ее излишней увлеченности земными радостями, то в процессе внутреннего нравственного самосовершенствования образ героини начинает отвечать соловьевскому идеалу «преображенной плоти».

Но автором утверждается идея нелинейного преобразования и самоопределения личности, что соотносится со схемой вегетативного сюжета – циклически повторяющихся этапов смерти и возрождения (в данном случае духовного). Поэтому дионисийские порывы, необъяснимая жажда «запредельных» чувств, духовного экстаза временами охватывают существо героини: однополая любовь, вечера у Немешаевых («Я ездила по магазинам с Душей, покупала ей духи, чулки, цветы, нежничала, целовала. <...> Я сгорала, не могла уже ходить покойно, говорить покойно, спать, и если дела не было, то просто бегала по улицам, чтобы развеять нервность» [Т. 3, с. 143]; «Я находилась в нервном опьянении, пила вино, бессмысленно спускала свои керенки, и что-то прежнее, как я бывала с Александром Андреевичем, в Москве, Париже, просыпалось» [Т. 3, с. 158]). Следовательно, нельзя считать эволюцию образа героини тождественной традиционной христианской модели духовного преображения: «от грешницы – к праведнице», где нравственное преображение героя носит абсолютный характер. Грешница, вставшая на путь исправления, как правило, отказывается от полной соблазнов мирской жизни, стремится к аскетизму, желает «послужить» во имя Бога (житие св. равноапостольной Марии Магдалины, св. Марии Египетской, св. блаженной Ксении Петербургской и др.). Тогда как первооснова образа Натальи далека от христианских идеалистических представлений (аскетизм, кротость, незлобивость). Наталья чужда всепрощению, горда («Пуškai радуются и торжествуют. Я им не уступлю. Пуškai обрастают жиром и благополучием на крови Андрюши и Георгиевского... я не поклонюсь» [Т. 3, с. 171]). Путь духовного развития героини не носит характер всеобъемлющего положительного перевоплощения, а воспроизводит скорее архаичный растительный сюжет, связанный с культом плодородия, характеризующегося прохождением циклических стадий духовного умирания и возрождения, идею бесконечности процесса внутреннего развития.

Семантика названия романа также развивает идею нелинейности исторического развития и становления человеческой судьбы, поэтому традиционная «горизонталь роста и становления» трансформируется здесь в метафору «узора судьбы». Установка на неожиданность в развитии действия (Ю.М. Камильянова причисляет роман к приключенческому жанру²¹³) отражает характер изменчивой исторической эпохи, а многочисленные драматические перипетии сюжета (измена мужу, бегство в Европу, однополая любовь, смерть сына, арест, неожиданное спасение в эмиграции) позволяют представить широкий спектр чувств, мыслей и свойств характера главной героини, прочерчивающих не прямой путь от «цветущей яблоньки» к «животворящему кресту»²¹⁴.

Важный атрибутивный признак этого «узора» судьбы – его соотнесенность с золотом, символизирующим застывший свет, божественную силу и величие²¹⁵. Автор актуализирует божественное происхождение и гармоничную природу упорядоченной «узорности». Семантика золотого цвета исключает отрицательную коннотацию названия и предопределяет благополучный исход судьбы Натальи и судьбы России. Характерно риторическое восклицание героини: «Ах, ничего не знаю, кто прядет узор жизни моей?», подразумевающее наличие Абсолюта, управляющего судьбами личности и страны.

Тем не менее, эволюция нравственного облика героини очевидна. Она наиболее ярко проявилась в изменении отношений к самым важным для жизни героини вещам: в искусстве (стремление от буйного дионисийского порыва – к сознательному, дисциплинированному аполлоническому творчеству) и во взаимоотношениях с близкими (от эгоистического следования личному желанию – принцип «я хочу», идея Сверхчеловека – к альтруистическому служению нуждам близких – принцип «я должен», идея

²¹³ Камильянова Ю. М. «Сюжетные особенности романа «Золотой узор» // Вестник ВЭГУ. У.фа, 2010. № 3. С. 86.

²¹⁴ Князева О. Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б. К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2007. С. 15.

²¹⁵ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 409.

христианского учения: «Возлюби ближнего своего, как самого себя» (Мф. XXVI, 22:39)). Подобное духовное преобразование в художественном мире Зайцева невозможно без потерь, страданий и их преодоления – духовной смерти и воскресения (судьба Аграфены из одноименной повести, Казмина из «Путников», Анны Дмитриевны из «Голубой звезды»), так как только в экзистенциальном состоянии страдания человек может выйти на новый виток существования. «Быть на пределе – значит становиться кем-то иным, ибо только в трагическом напряжении человеческого – напряжении, отрывающем от прежнего, – можно действительно подняться над обыденностью, освободиться от нее»²¹⁶. По мысли Зайцева, «день и ночь, радость и горе, достижения и падения – всегда научают, бессмысленного нет» [Т. 2, с. 547]. Наталья проходит тернистый путь духовного (и деятельного) самопостроения из биологически обусловленного «нравственного эмбриона» – в целостную личность, «не сводимую к типу индивидуальность»²¹⁷.

Вектор духовного развития героини лежит в плоскости характерных религиозно-философских исканий XX века: от языческого культа телесных наслаждений и ницшеанского Сверхчеловека – к христианскому служению и принятию жизни, но не противопоставляя одно другому, а гармонизируя языческую телесность и христианскую духовность. Б. К. Зайцев, изображая внутренние изменения в развитии отдельной личности, воссоздает и процесс духовных поисков поколения русской интеллигенции рубежа XIX-XX вв., однако острому конфликту он предпочитает пантеистическое единство всех элементов. Автор стремится гармонизировать различные антропологические концепции, опираясь на пантеистические идеи русской религиозной философии о единстве материи и духа: языческая Персефона, вакханка, менада и подчеркнуто христианская семантика имени Наталья («благословенная, рождественская, родная, тайная христианка»²¹⁸). Причем,

²¹⁶ Хамитов Н.В. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. М.: Ника-Центр, 2002. С. 223.

²¹⁷ Удодов Б.Т. Пушкин: художественная антропология. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1999. С. 203.

²¹⁸ Зайцев Б. К. Знак креста // Зайцев Б. К. Знак креста: Роман. Очерки. Публицистика / Сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Любомудрова. М. : Паломник, 1999. С. 423.

многочисленные аллюзии оказывают влияние и на сюжет произведения: христианский сюжет становления взаимодействует с архаическим вегетативным сюжетом, подразумевающим цикличное прохождение героем стадий смерти – воскресения. Создавая сложный полисемантический образ главной героини своего романа, автор примиряет бытийную дуалистическую противоположность телесного и духовного благодаря соединению языческого / христианского, дионисийского / аполлонического, житейского / творческого начал. Яркая иллюстрация этого единства в характере Натальи – образы-символы, покровители героини – «ветер» (дух) и «яблонька цветущая» (укорененность, способность к плодородию). Героиня гармонично сочетает земную, материальную основу (языческие аллюзии) и способность к духовному перерождению (воскресению), что обусловлено авторским взглядом на проблему отношений духовного и материального начал. Перволичное повествование от лица женщины – это попытка понять ее сущность и психологию, обозначить ее идеалы и влияние большой истории, изменившей ее статус. Это также способ осознать глобальные исторические события через частную судьбу личности, путем их сопоставления и параллелизма (отражение в характере главной героини черт «русской души»). Б. К. Зайцев в духе времени продолжает поиски нового, нетипичного героя, способного наглядно отразить характер современных мировоззренческих, религиозных и философских исканий.

2.2. Антропологическая функция пространства и образы главных героинь в произведениях 1920-х годов («Диана», «Авдотья-смерть», «Анна»)

Последствия революционной катастрофы и трагедию переломного времени Борис Зайцев попытался запечатлеть не только в романе «Золотой узор», но и в так называемых «смертных повестях» («Странное путешествие», 1926; «Авдотья-смерть», 1927; «Анна», 1929), в которых подводится итог русскому этапу творчества, объясняются причины невозможности существования героев (и самого автора) в изменившейся действительности. Позже, в тридцатые годы писатель уже не возвращается к изображению новой России, сосредоточиваясь на «легендарном» русском прошлом. Вместе с тем в зайцевской прозе 1920-х годов появляются произведения, повествующие о жизни в Европе («Странник», «Диана»), что свидетельствует о стремлении познать феномен эмигранта, дать целостную и многоплановую картину эмигрантской реальности.

Номинация малой прозы конца 1920-х гг. вновь указывает на ключевую позицию женщины в процессе авторского постижения мира (**«Авдотья-смерть», «Диана», «Анна»**). Указанные произведения написаны и опубликованы с небольшим временным интервалом, в центре каждого из них – судьба женщины, но повести оказываются противопоставленными друг другу по пространственным характеристикам: место действия «Авдотьи-смерти» и «Анны» – провинциальная советская Россия середины 1920-х годов (условные топосы – деревня Кочки и поместье Серебряное), а сюжет «Дианы» разворачивается в эмигрантском Париже, имеющем реальные географические координаты. Подобное различие влияет и на другие уровни поэтики произведений, обуславливая их семантическую контрастность.

Автор повестей намерено противопоставляет два архетипических топоса: дом / бездомье (родина / эмиграция). Понятие «дома» традиционно несет положительную семантику, воплощая «окультуренное пространство

жизни человека, представляющее границы его собственного бытия, созданное для укрытия от внешнего мира»²¹⁹, реализуя потребность человека в покое, порядке, накоплении традиций. Тогда как «бездомье» соотносится с темой пути, странничества (испытаний, опасностей), актуализируя «неукорененность человека в мире, его существование в хаосе, пространстве Чужого»²²⁰, нахождение в состоянии «бездомья» является дисгармоничным, несущим отрицательную ценность, так как оно всегда связано с «потерей традиций и норм»²²¹.

В анализируемых повестях Зайцев переворачивает заданные топографические координаты. Пространство Парижа в «Диане», а шире пространство эмиграции (бездомья) оказывается коннотативно положительно окрашенным спасительным топосом. Более того, эмигрантский Париж наследует характерные черты пространства России из ряда зайцевских импрессионистических рассказов 1900-х годов, когда писатель был увлечен пантеистическими идеями целостности и одухотворенности всего сущего, созданных в соответствии с мифологическим языческим кодом и строящих лирическое повествование, где местом действия, как правило, являлись природные локусы – сад, поле, березовая роща или же загородные, деревенские усадьбы. Так и в «Диане» с помощью импрессионистической стилистики и мифологических аллюзий воспроизводится мир, в котором городской человек мыслит себя гармоничной частью природы, существует с ней в одном ритме. Б. Зайцев, переехавший в Париж в конце 1923 г., называл его «городом трудным, но изящным... бесконечно языческим» [Т. 2, с. 587]. Поэтому, несмотря на то, что в «Диане» действие происходит в европейской столице, рассказ лишен традиционных урбанистических примет, серости и масочности мегаполиса, ощущения враждебности цивилизации. Напротив, автор с помощью аллюзий, эпитетов и обилия метафор создает образ

²¹⁹ Шутова Е. В. Архетипы «дом» и «бездомье» и их объективация в духовной культуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2011. С. 14.

²²⁰ Там же. С. 14.

²²¹ Лакшин В. Я. О доме и бездомье: Александр Блок и Михаил Булгаков // Литература в школе. – 1993. – № 3. С. 13.

Булонского леса как Эдема, райского сада, где особое место занимают мотивы света и тепла: «светлое-медосочащее ощущение жизни», «золотистые цветы», «зеркальные капли воды», «залитый солнцем столик кафе», «блистают крыши домов», «голубоватые холмы Медона плывут в сиянии». Путешествие на лодке напоминает «отплытие на Киферу», автомобили уподобляются «золотым жукам», а Эйфелева башня названа «чародейской» [Т. 2, с. 459-468]. В воспоминаниях дочери писателя Н. Б. Соллогуб переезд семьи в Париж также сопряжен с положительными эмоциями: «Когда мы в 1924 году переехали в Париж, папа сразу же начал печататься. <...> Вообще (в Париже. – М. В.) жизнь была ключом, русская жизнь. <...> Устраивались бесконечные балы, была русская опера, потом часть Художественного театра приехала из Праги»²²². Франция 1920-х гг., принявшая тысячи русских беженцев, приобретает для Зайцева идиллические черты и предстает в рассказе «Диана» дружественным для героев «домом», включенным в природное и культурное пространство, семантизирующим жизнь и обновление, а Париж, ставший культурной столицей русского зарубежья, становится местом, способствующим сохранению традиций, соотнесенным в сознании автора с родиной, а не чужбиной.

Россия в повестях «Авдотья-смерть» и «Анна», напротив, приобретает характерные признаки «бездомья», инфернальные черты, становится местом гибели с доминирующими мотивами тьмы, холода, уродства. Для адекватного изображения катастрофичной реальности Зайцев дистанцируется от прежней эстетической манеры, прибегает к другой стилистической системе и технике повествования. Как отмечает Л. А. Иезуитова, в конце 1920-х гг. в зайцевское творчество на смену «легкости, беззаботности, поэзии, размеренному ходу повседневности <...> приходит тяжесть, забота, проза жизни с конвульсиями мирового Хаоса»²²³.

²²² Ростова О. А. Напишите мне в альбом. Беседы с Н. Б. Соллогуб в Бюсси-ан-От. М.: Русский путь, 2004. С. 32-33.

²²³ Иезуитова Л.А. В мире Бориса Зайцева // Б.К. Зайцев Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. Л.: Лениздат, 1990. С. 15. Ср.: «Вместо «привычной акварельности, панлиричности и импрессионистической бессюжетности»

Писатель изображает Советскую Россию как профанное, апокалиптическое пространство, используя нетипичные для его творчества в целом черты экспрессионизма. Примечательно, что в обоих произведениях Зайцев для наглядного выражения подобной эстетической и мировоззренческой трансформации использует уже знакомые читателю места: поместье Серебряное и хутор Мартыновка объединяет повесть «Анна» с романом «Золотой узор», деревня Кочки – повесть «Авдотья-смерть» с рассказом «Маша». Подобный прием призван отразить силу противоречий прошлого и настоящего: исследовательский фокус перемещается на другой социальный слой – герои-интеллигенты уступают место фермерам и крестьянам, позволяя автору шире и глубже изобразить трагедию революции, представить ее не только с позиции близкого и понятного автору круга (как в романе «Золотой узор»), но и с точки зрения человека из народа, лишенного возможности бежать из страны. Иным становится и ракурс изображения: идиллические помещичьи пейзажи сменяются грубыми картинами деревенской жизни («Как ужасно размокают дороги! Выехать значит хлюпать в грязи по ступицу <...> А потом все замерзнет. Телеги грохочут, людей в них швыряет...что же поделаешь. Это родина. Это Россия» [Т. 2, с. 438]). В отличие от ранних рассказов Зайцева и «эмигрантской» «Дианы», в которых деревенские и городские пейзажи имеют возвышенную символику: яблоневого сада («Миф»), пшеничного поля («Молодые»), солнечного Эдема («Диана»), реальность в «смертных» повестях предстает в предельно сниженном, отрицательно-окрашенном пространстве. Это свиноферма в «Анне» и бывшая молочная, ставшая ветхой лачугой, – в «Авдотье-смерти». Свинья традиционно символизирует человеческие пороки, связанные с ненасытностью плоти: «похоть, упрямство, духовную лень, невежество, неразборчивость во вкусах», является отражением «трансформации из

возвышенного в низкое, из великого в ничтожное»²²⁴. Молоко же соотносится с эликсиром жизни, возрождения и бессмертия, заботы, а также плодородия (райское изобилие обозначается образами меда и молока)²²⁵, поэтому разоренная молочная кухня – знак упадка и вырождения. Новая действительность России у Зайцева соотносится с хронотопом дороги (странствия по чужбине), лишена архетипических черт «дома», наполнена испытаниями, актуализируя сюжет выживания в чуждом герою пространстве: время действия и природные условия в обеих повестях синонимичны и не благоволят центральным героиням: холодная осень, распутица, грязь, а затем суровая снежная зима.

Критикой не раз отмечалось, что именно в повестях «смерти» зайцевская проза стала «тверже, увереннее»²²⁶, автор «как будто пожелал глубже и прочнее внедриться в жизнь, найти для ее изображения иные, более густые тона»²²⁷, что проявилось и в нетипичной для прозы писателя динамике сюжета. Пространство вынуждает героинь не соответствовать гендерному стереотипу женственности (основой которого является пассивность, покорность, эмоциональная забота, а главными ценностями – любовь, дом, семья и дети), принять на себя мужские функции. Героини находятся в постоянном поиске (комфорта, спасения), активно действуют, обеспечивая свою безопасность (Авдотья – ищет пропитание, дрова для обогрева лачуги, дерево для гробов матери и сына, Анна – режет свиней, пока их не изъяли власти, избегает посягательств Матвея Мартыновича, лечит Аркадия).

В обоих произведениях реализует себя характерный для архетипа «бездомья» хронотоп дороги. В горизонтальной проекции: Авдотья «кружит по округе», стремясь добыть провизию, Анна перемещается из Мартыновки в Серебряное, затем в Машистово и возвращается обратно на свиноферму

²²⁴ Тресиддер, Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 302.

²²⁵ Там же. С. 248.

²²⁶ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 78.

²²⁷ Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб.: Аллетейя, 2002. С. 337.

(номинация глав в «Анне» также указывает на наличие мотива пути: 2 гл. – «Серебряное», 4 гл. – «Машистово», 6 гл. – «Путь»). В вертикальной – путь героинь воплощает прохождение духовных испытаний, стремительное движение к смерти (повествование начинается примерно за шесть месяцев до гибели каждой из них). Не случаен и специфический социальный статус «бездомных» женщин: Анна – сирота, приживалка в доме дальних родственников, Авдотья – вдова, ищущая пристанища в чужой деревне. Пространство «бездомья» и онтологическое ощущение сиротства обрекает героинь, отдавших все духовные ресурсы выживанию и утративших женскую идентичность, на смерть.

Женщина в пространстве «бездомья» не только теряет созидательные функции хранительницы очага и традиций, но и приобретает разрушительную роль. Деструктивную модель поведения женщины автор изображает в повести «Авдотья-смерть». Здесь впервые создается подчеркнуто антиэстетичный женский образ, чуждый представлениям о женщине русской религиозной философии начала XX века. Отталкивающе-непривлекательный образ Авдотьи (внешность, речевой портрет, мировосприятие и поведение героини) обнажает эволюцию авторского представления о женском начале.

Примечательно, что первоосновой подобного (антиэстетичного, антигуманного, обладающего разрушительной энергетикой) воплощения женщины можно считать амбивалентный мифологический образ Богини-матери, сочетающий в себе дикий хаос и культурный космос, отражающий суть архаических воззрений человека на природу. Богиня-мать предстает воплощением не только жизни, но и смерти, «выступает и как хозяйка небес, и как владычица подземного мира, так как в мировой мифологии преисподняя – пространство, открывающее глубинную мудрость»²²⁸. Положение между бытием и небытием обуславливает посвященность

²²⁸Горшунова О. В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Средней Азии. М.: ИЭА РАН, 2007. С. 43.

Богини-матери в тайну мироздания. В мифологическом представлении женщина, дающая жизнь, провозглашается имеющей право ее отнять (подобно двуликой Богине, Авдотья реализует себя как мать и глава рода, несет ответственность за жизнь сына и старухи матери, в то же время, мучая и проклиная обоих).

Номинация повести открыто указывает на ключевую функцию главной героини в пространстве «бездомья» – нести хаос и смерть. Своим внезапным появлением Авдотья будоражит жизнь в деревне, пугает мужиков и молодую барышню, намеревается срубить на дрова все близлежащие деревья, желает смерти своим беспомощным близким. Связь Авдотьи с инфернальным началом определяет хтоническая символика, используемая для создания ее образа («костяной оскал с запахом гнили, могилы» [Т. 2, с. 411]), а способы создания героини интерпретированы через языковую реализацию концепта смерть в славянском мире²²⁹.

Смерть есть небытие, так и Авдотья возникла в Кочках из ниоткуда, и жители связывают ее появление со стихией, потусторонним миром и первобытными началами («И откуда ее принесло? Из под земли выскочила! Или уж ветром ее надуло...?» [Т. 2, с. 404]). Доминантной внешней характеристикой Авдотьи является ее чрезвычайная худоба, безжизненность и уродливость («прямо скелет», «кости гремят», «худая до чрезвычайности», «длинная тощая фигура», «похожие на ходули ноги», «низкий и хриплый мужской голос», «бледные губы», «белесые глаза с фосфорическим полуголодным блеском», «рванный тулуп» [Т. 2, с. 404-406]), что соотносится с традиционным персонифицированным воплощением образа смерти как худой, болезненной женщины («худая как смерть», «страшна как смерть» - фраз.). Как внушающая ужас своей неотвратимой властью смерть, Авдотья обладает недюжинной, дьявольской энергией: она выбивает у крестьянского собрания кусок земли и право на проживание в бывшей господской

²²⁹ Тарасенко В. В. Концепты «жизнь» и «смерть» в системе языка и сознания разноязычных носителей: на материале фразеологизмов. Автореф. дисс... канд филол. наук. Комсомольск-на-Амуре, 2008. С. 9.

молочной, резво «кружит по округе» в поисках пропитания, исступленно бьет старуху-мать и сына («Сразить Авдотью было нелегко. На слово она отвечала десятью, голос хрипел свое» [Т. 2, с. 404]); «Она и сражалась, носилась, выклянчивала – в этом кипении жизнь» [Т. 2, с. 409]). Окружающие испытывают к Авдотье страх и неприязнь: барышню Лизу охватывают приступы тошноты и ужаса при встрече с ней, словно от Авдотьи исходит запах тления, а деревенские мужики отождествляют ее с потусторонним миром, сравнивая с огнедышащим скакуном – символом беды, «демона, служащего темной силе»²³⁰ и с домовым, представляющим повседневное вмешательство нечисти в человеческую жизнь. Героиня, символически соотносимая с потусторонним миром, является олицетворением смерти и на уровне сюжета, принося гибель всему своему роду, – мужу, матери, сыну и самой себе. Негативные языческие первобытные символы, используемые для создания образа Авдотьи, отражают сущность народных представлений славян о смерти.

Однако инфернальные знаки имеют и прямое значение, могут быть объяснены как реалистические детали, целью использования которых является правдивое изображение несовместимых с жизнью условий существования человека в советской действительности. В таком случае апокалиптической предстает уже не Авдотья, а постреволюционная картина мира (анархия, холод, голод, мрак и тревога за будущее). Поэтому помимо аллегорической нагрузки, «кричащие» экспрессионистические детали в повести обладают и злободневным смыслом, позволяя автору раскрыть состояние всеобщей разрухи и запечатлеть пограничное самоощущения человека в переломный период.

Исследователями повести также отмечается, что в ней проявился интерес писателя к феномену житийной литературы, впервые

²³⁰ Энциклопедический словарь. Славянская мифология. М., 1995. С. 211.

обозначившийся еще в повести «Аграфена»²³¹. Зайцев в 1920-е гг. активно занимается освоением данного жанра, создавая художественные жития православных святых мужчин («Преподобный Сергей Радонежский», «Алексей-Божий человек», «Николай Калифорнийский»). Однако история русской женщины-крестьянки воспроизведена им в жанре антижития. По мнению Л. Черной, антижитие строится на «опрокидывании во зло» всех стержневых положений жития (боголюбие – безбожие, милосердие – жестокость, смирение – гордыня (ярость), доброта – злоба, внутренняя красота – уродство, подобность Богу – одержимость дьяволом, благие дела – злодеяния и проч.²³²). Жизнь Авдотьи становится образцом недостойного существования, чуждого авторским представлениям о женщине, ее роли в мире, противопоставленного христианским ценностям. Заметим, что, по мнению Т. Ф. Прокопова, одной из отличительных черт зайцевских произведений является отсутствие отрицательных персонажей: «Есть герои, не вызывающие симпатию у одних читателей, но находящие понимание, сочувствие и поддержку у других»²³³. Так и в повести «Авдотья-смерть» автор снимает однозначную отрицательную коннотацию образа во время сцены смерти сына Авдотьи, впервые представляя ее как любящую мать: «<...> И вдруг вопль, хриплый, глухой, поразил смрадный воздух, – как стояла, рухнула Авдотья с палкою своей, с котомкой, к холодным ручонкам сына. – Сокол ты мой ясный, орел золотой, дитя ненаглядное...» [Т. 2, с. 411].

Разрушительной концепции смерти (явленной в пространстве и образе центральной героини) противостоит идея спасения через очищение, которая отождествляется с бывшей барышней и учительницей Лизой, представляющей противоположную Авдотье сторону женского начала. Если жизнь Авдотьи иллюстрирует путь озлобленной агрессии как способ

²³¹ Щедрина Н.М. Борис Зайцев // Литература русского зарубежья (1920-1990): учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2006. С. 79.

²³² Черная Л. Антропологический код древнерусской литературы. М.: Языки славянских культур, 2008. С. 114.

²³³ Прокопов Т.Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. Т. 1. М.: Русская книга, 1999. С. 17.

противостояния давлению среды, то жизнь одинокой Лизы символизирует путь созидания (она учит крестьянских детей, заботится о могилках на сельском кладбище, молится о спасении близких). Оппозиция Авдотьи и Лизы – борьба греха и святости, тьмы и света, зла и добра, смерти и жизни. Разрушительный, стихийный языческий образ крестьянки Авдотьи, основой которого стали представления древних славян о потусторонней силе, – антитеза христианскому образу Лизы. Отметим, что цветовая символика в рассказе подчеркивает борьбу противоположностей, ограничиваясь бинарной оппозицией белое / черное и производными от них оттенками («белеющая прохлада», «родное пепелище», «белые холодные поля», «дымно-молочный туман» и др.). Конфликт в повести разрешается по-христиански: смерть становится долгожданной наградой для Авдотьи, а Лиза обретает покой, молясь за усопших. В женских образах повести раскрывается сущность двух ипостасей женского начала: языческого хаоса (Авдотья) и христианского космоса (Лиза). Языческий пласт, который в рассказе «Диана» (созданном в то же время) служит выражению темы телесного наслаждения и земного блаженства, в повести «Авдотья-смерть» реализуется как инфернальный, что фиксирует сложность авторских представлений о мире в 1920-е годы.

В рассказе «Диана», пронизанном импрессионистической стилистикой, нет острых сюжетных перипетий (герои гуляют по парку, пьют чай, разговаривают о жизни). Предмет авторского внимания – впечатления героя от праздного дня, проведенного с давней знакомой. Различие повестей и рассказа проявляется и в специфике повествования: если в «Анне» и «Авдотье-смерти» повествователь дистанцирован от изображаемого мира, акцент поставлен на внешние события, взаимодействие внутреннего мира личности с внешним бытием, то перволичное повествование в «Диане» создает интимную тональность, акцентируя внимание на чувствах и мыслях героя.

По мысли К. Г. Юнга, «дом» связан с состоянием достигнутой гармонии²³⁴, поэтому человек в этом пространстве, чувствуя себя защищенным, способен созерцать мир, не желая его переустройства, гармонично существовать в нем. Подобная модель мировидения представлена в образах центральных героев повести «Диана»: «Иной раз солнечные часы в Булонском парке, потрясающая зелень газона, тишина вод, легкий шип автомобиля – все слагается удивительно счастливо, и <...> человек кажется себе порядочным, приличным и испытывает чувство: именно вот он *живет*» [Т. 2, с. 459]. Способы создания женского образа в повести могут быть соотнесены с ранним этапом творчества писателя, когда Зайцев был увлечен пантеизмом и религиозной философией Серебряного века – идеей высокой миссии метафизического женского начала, а женский образ, как правило, был представлен через призму мужского сознания.

Несмотря на то, что лирический герой «взрослеет» вместе с автором (юного восторженного Мишу из «Мифа» здесь сменяет умудренный опытом господин с тросточкой), а в центре произведения оказывается уже не любовь, а дружба между мужчиной и женщиной, лишенная острых, драматичных переживаний, позволяющая описать героиню объективно, рассказчик, по-прежнему, как и в ранних рассказах, подчеркивает женственность героини, создает вокруг нее божественный ореол, приписывая ей особенную функцию – приносить во все гармонию и красоту, достигает этого с помощью патетически возвышенных эпитетов: «прекрасное, бледное, спокойное лицо», «божественное тело», «тонкая длинная шея», «певучая голова», «стремительные, твердые движения», «изгиб шеи, плавно устремленной несколько вперед от позвонка спины и составляет метку богини» [Т. 2, с. 460-461]. Даже квартира Дианы, находящаяся на краю парка, «на высоте светлого этажа» напоминает рассказчику жилище богини, место, где господствуют покой, традиции и культура (доносятся звуки фортепьянной прелюдии, ветер переворачивает страницы романа). В рассказе опускаются подробности

²³⁴ Юнг К.Г. Человек и его символы. М.: Практика, 1997. С. 206.

статуса и профессии Дианы, социальная роль представляется рассказчику несущественной характеристикой. Важным является лишь ее телесная красота и чуждость мирскому («Я знаю поверхность Дианиной жизни. Иногда она ездит обедать в лучшие рестораны. Иногда-же сидит дома на кашках, должна по мелочам, продает старые платья» [Т. 2, с. 465], – замечает рассказчик). Нелепыми видятся «деловитые» советы героини о необходимости и умении жить по средствам («В наше время, дорогой мой, надо уметь жить. Иначе пропадешь...» [Т. 2, с. 463]), после которых героиня видит уличного музыканта под окном и предлагает бросить ему пару франков. «Божественная» Диана далека от заурядных женских хлопот о благоустройстве дома и семьи. Круг ее обязанностей смыкается на заботе о своем гардеробе и внешности (она правильно питается, ежедневно совершает утренний ритуал прогулки – «охоты» за молодостью и красотой, перешивает старые наряды), главная сфера ее интересов – это удовольствия, мечты и «прожекты». Героиня наслаждается миром, принимая все его радости: посещает светские приемы, бесцельно гуляет по солнечному парку, тратит последние деньги на сладости и развлечения, мечтает стать звездой кинематографа. Но столь поверхностный стиль жизни Дианы не становится «минус»-характеристикой. Гармоничное «домашнее» пространство эмиграции у Зайцева не сковывает женщину патриархальными (или аскетично христианскими) рамками и гендерными стереотипами поведения, отсылая читателя к античной гедонистической философии.

Примечательно, что и в названии повести содержится античная языческая аллюзия. Автор акцентирует схожесть главной героини с целомудренной и воинственной Артемидой, считающейся мифологической предтечей феминизма²³⁵. Помимо тождества имен (Диана / Артемида), героиня соотносится с независимой девственной богиней, так как ведет одинокую жизнь, не желая быть ответственной за других («никаких детей и никакой привязанности. Нет даже кошки. «Я холостая», говорила она мне:

²³⁵ Бедненко Г.Б. Греческие богини. Архетипы женственности. М.: Класс, 2005. С. 118.

«родилась холостой, холостой помру» [Т. 2, с. 465]). Данная аллюзия оказывается оправданной и благодаря внешнему сходству: Диана девически стройна и свежа, самоуверенна, по-королевски надменна, а поэтому, как и лунная Артемида, она повсюду «распространяет легкую прохладу». Прохладна и ее квартира: «голубые обои, голубые ковры, голубая мебель» [Т. 2, с. 463]. И если в ранних зайцевских рассказах цвет, характеризующий женщину, имеет чувственную, телесную семантику (сравниваемая с Афродитой «розовато-сияющая» Лисичка из «Мифа»; щеки Глаши из рассказа «Молодые» «рдеют вишней»), то цветовая символика Дианы и ее жилища анти-чувственна, обозначает чистую, светлую, но одинокую жизнь. (Голубой, как и белый, – это цвет божественной истины, целомудрия и правосудия, символ непостижимого и чудесного²³⁶). Также в повести акцентируются многочисленные «солнечные» элементы пейзажа соляных оттенков («золотой мед солнца», «светло-дрожащими массами ложится солнечный свет, обнимающий ласкою и теплом ваши колени», «сияющие, косые столбы света» и др.), а сам рассказчик выступает в роли мифотворца, создавая образ возвышенного, сакрального пространства, дистанцированного от быта, воспринимая городской парк и обычную парижскую квартиру как просветленный красотой микрокосм, в котором невозможно существование по рациональным земным меркам.

Однако напускная беззаботность и самолюбование Дианы оказываются маской: героиня тяготится своим одиночеством, жаждет любви, но оказывается не в силах реализовать свою потребность из-за неуверенности, страха (как и отождествляемая с лунной Артемидой Селена, предпочитающая издали любоваться на вечно спящего Эндимиона, оставаясь холодной и таинственной). Подобный факт, выявляющий внутреннее несовпадение с языческой богиней, крайне удивляет героя, воспринимается им как угроза разрушению сотворенного им мифа («Вот тебе и Артемида-Охотница! Дева-луна, прохладная кровь!» [Т. 2, с. 466]). Жизнь Дианы,

²³⁶ Тресиддер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. С. 111.

полная внешних удовольствий, оказывается неполноценной без любви или мечты о ней. Автор последовательно отстаивает идею априорности чувства в жизни каждой женщины (даже Артемиды), позволяя ей при этом сохранять свою самость. Несмотря на устремление писателя в 1920-е гг. к христианству, женщина в его творчестве по-прежнему сохраняет черты античного идеала и соловьевской концепции женственности, не ограничивающих женскую индивидуальность биологическими или идеологическими стереотипами.

Наиболее поздняя из анализируемых повестей «Анна» стоит особняком во всем зайцевском творчестве. Г. Адамович назвал ее «странный вещью, удивительной, но двоящейся»²³⁷. Сюжет повести посвящен истории любви молодой девушки, живущей среди «болезней, уродств и исканий» страны, где помещики лишаются своего имущества, выселяются из обжитых усадеб, состоятельные крестьяне вынуждены опасаться взыскания любых излишков или грабежа, а случайные прохожие – смерти от рук безнаказанного бандита («Всех недорезанных, правда, не зарезать... и все же нельзя лениться, революция – какое время! Грех его упустить», – рассуждает разбойник Трушка [Т. 2, с. 422]).

Образ главной героини построен на ее драматичном несовпадении со средой. Г. Адамович отмечал, что «сама Анна – не то, что не ясна: ее как бы нет. <...> Есть чувства, которые Анна будто бы испытывает, но нет личности, человека»²³⁸. По мнению критика, это связано с тем, что писатель наделяет «здоровую простую девушку чертами тончайшей, почти неврастенической духовности»²³⁹. Действительно, в образе крестьянки Анны Зайцев объединяет ключевые черты своих дореволюционных героинь: чувственность влюбленной Лисички («Миф»), мечтательность курсистки Кати («Мать и Катя»), меланхоличность балерины Лизы («Петербургская дама»), сверхэмоциональность, истеричность Кати («Богиня»), оторванность

²³⁷ Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб.: Алетейя, 2002. С. 337.

²³⁸ Там же. С. 337.

²³⁹ Там же. С. 338.

от земного Машуры («Голубая звезда»). Женственная, чувствительная, страстная, покорная любви Анна – квинтэссенция «старого мира». Однако, в отличие от дореволюционных женских образов, Анна помещена в инфернальное пространство советской России, далекое от идиллических деревенских пейзажей ранних рассказов: в разруху, смерть, анархию. Внутренне чувствительная и мечтательная Анна оказывается контрастна новой действительности. Ее инаковость проявляется в повышенной эмоциональности крестьянки, мистическом ощущении жизни, в ее молчаливости, замкнутости, погруженности в себя, в «невеселом смуглом румянце» и суровом выражении глаз («Сумрачная девка, а хороша, – без слов, всем существом подумал Похлебкин» [Т. 2, с. 416]). Однако при этом внешне Анна соответствует грубости окружающей обстановки (тяжелая походка, грязные сапоги, красные натруженные руки). Она вынуждена вести параллельные жизни – бессмысленную внешнюю, где добросовестно, но равнодушно выполняет изнурительную работу, и внутреннюю, скрытую от посторонних глаз, которая только и имеет для нее значение. Сирота и простая работница немотивированно предстает экзальтированной женщиной, которой открыт широкий диапазон чувств от отвлеченной мечтательности до любви и жгучей ревности. Синтез контрастных черт и объясняет, думается, неоднозначность образа.

Помимо принципа контраста, для создания художественного мира повести и изображения героини автор использует гиперболу. Образы в «Анне» приобретают резкость, плотность, законченность. Жизненный путь героини гиперболизировано трагедичен: отца не помнила, росла среди ссор, пьянства и драк отчима, рано потеряла мать, с детства мечтала о смерти, росла приживалкой в доме Матвея и Марты Гайлис («не то родственница, не то дочь приемная, не то прислуга» [Т. 2, с. 422]). Анна не близка с природой, безразлична к приземленным Гайлисам и их свиньям, нерелигиозна. Лишь страстная, болезненная любовь к обедневшему помещику, по-русски пассивному, еще более оторванному от реальности и далекому от

стяжательства и практицизма, чем сама героиня, является для нее единственным смыслом существования во враждебном мире. Но любовная история Анны также преувеличенно мрачная: после краткого мига счастья Аркадий умирает, Анне, так и не успевшей выйти за него замуж, приходится возвратиться на ненавистную ей ферму, жизнь теряет смысл, поэтому нелепое убийство героини является закономерным финалом. Как и все дорогое для Анны (мать, Аркадий, возвращенная ею свинка Матрена и она сама), ее любовь обречена на гибель. Зайцев подчеркивает нежизнеспособность женщины и ее любви в новой грубой действительности, с которой она трагически не совпадает: слишком чувствительна, погружена в мир своих грез, внутренне далека от реальной жизни, лишена желания жить не мечтой, а земными проблемами.

В образе Анны Зайцев запечатлел новый вариант лишних в пореволюционной России людей, однако убедительного и целостного образа не получилось: конфликт внешнего и внутреннего бытия героини оказался художественно немотивированным. Возможно, этим объясняется и негативное отношение автора к своей повести: «...Я не люблю эту вещь, не люблю просто. Она меня, собственно, мало выражает. Она как-то забралась ко мне со стороны» [Т. 2, с. 511]. В отличие от Авдотьи-смерти, образ которой созвучен антигуманному апокалиптическому пространству, Анна, обладающая характерными свойствами героинь «старого мира», напротив, вынуждена вести враждебное ее женской природе существование. Если говорить об образе Анны в контексте исторических параллелей, то тяжелая участь героини, ее неспособность вжиться в новый жестокий мир схожа с трагической судьбой родины. Философы русского зарубежья (И.А. Ильин²⁴⁰, Г.П. Федотов²⁴¹), размышляя о последствиях революционной катастрофы, пришли к выводу, что для феминной (женственной) природы России

²⁴⁰ Ильин И.А. О вечно-женственном и вечно-мужественном в русской душе // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1996.

²⁴¹ Федотов Г. П. Мать-земля: (К религиозной космологии русского народа) // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: (Избр. ст. по философии русской истории и культуры): В 2 тт. Т. 2 СПб., 1991. С. 206.

губителен «сверхмужеской <...> безрелигиозный тоталитаризм»²⁴², а путь спасения России «в восстановлении значения вечно-женственного с его любовью, верностью, терпением, молитвой»²⁴³.

Таким образом, в повестях 1920-х годов Зайцев с помощью пространственной антиномии «дом» / «бездомье», запечатлевает катастрофическую реальность новой России, лишенную высших сакральных ценностей, и эмигрантский Париж – как спасительный топос. Эта оппозиция влияет на принципы создания женских персонажей. В образе Авдотьи автор впервые изображает разрушительную сторону женского характера, которая обнажается в переломную эпоху пореволюционного времени, и деструктивная модель поведения героини – способ выживания в пространстве хаотического «бездомья». В более поздней повести «Анна» автор демонстрирует гибель «лишнего» для новой реальности человека – эмоциональной и экзальтированной женщины. Наличие особых стилистических средств (контраст, гипербола), нагромождение специфичных символических образов (свиньи, кровь, распутица, грязь, холод и голод), мрачный колорит сюжета «смертных повестей» позволяют говорить о том, что автор использует несвойственные ему принципы эстетики экспрессионизма. Тогда как образ Дианы, существующей в «домашнем» пространстве эмиграции, создан при помощи импрессионистической стилистики и античных аллюзий, встраивается в типологию дореволюционных зайцевских героинь, продолжая традицию изображения женщины (согласно соловьевской концепции женственного) как свободной творческой личности, главными приоритетами которой являются красота, гармония, гедонистическое принятие мира.

²⁴² Ильин И.А. О вечно-женственном и вечно-мужественном в русской душе // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Русская книга, 1996. С. 193.

²⁴³ Там же. С. 193.

2.3. Варианты существования женщин в эмиграции в романе

«Дом в Пасси»

1930-е годы стали переломным временем для всей русской эмиграции. «Изгнанники» окончательно осознали иллюзорность скорого краха новой России и невозможность своего возвращения на родину. Для большинства существование на чужбине теперь стало не «преходящим эпизодом», а неизбежной посмертной участью. «Положение усугублялось еще и неопределенностью правового статуса беженцев <...>. Без подданства эмигрант не мог найти постоянную работу – только по контракту. Горек хлеб изгнанника! Чужие на Родине, чужие и здесь»²⁴⁴. Поэтому миссия сохранения национальной и культурной идентичности путем самоизоляции от европейского влияния была скорректирована жизненной необходимостью интеграции в европейскую реальность. Русские писатели-эмигранты старшего поколения вынуждены были негласно признать поражение, отказаться от дореволюционной орфографии и начать поиск адекватных современности и потребностям читателя (также очутившегося в пропасти между родиной и чужбиной) тем и образов.

Попытку воссоздать быт и бытие русских эмигрантов в Париже, взглянуть на жизнь Зарубежья со стороны и попытаться понять феномен эмиграции на рубеже 1920-1930-х гг. Зайцев предпринимает в романе «Дом в Пасси», сокращенный журнальный вариант которого был опубликован в «Современных записках» (№ 51-54, 1933), а отдельное издание увидело свет в 1935 г. в берлинском издательстве «Парабола».

«Дом в Пасси» оценен критикой как наиболее «классический» романский опыт Зайцева, в котором воспроизведены реалистичные характеры, сюжетные линии и быт эмиграции. Однако при этом

²⁴⁴ Дон Аминадо. Люди и судьбы русской эмиграции... Цена изгнания есть страшная цена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://webkamerton.ru/2011/05/lyudi-i-sudby-russkoj-emigracii-%E2%80%A6cena-izgnaniya-est-strashnaya-cena-don-aminado/>

исследователи отмечают, что мир в произведении «будто стилизован»²⁴⁵, а «действие романа происходит между небом и землей»²⁴⁶. По словам самого писателя, действие в романе с Россией не связано, но внутренне из нее вытекает [Т. 9, с. 305], поэтому дом в Пасси становится «макрокосмом русского зарубежья»²⁴⁷, а герои романа, погруженные в чуждое пространство латинизированной Франции, воплощают обобщенные варианты и типы страннического существования эмигрантов.

В центре третьего зайцевского романа вновь оказываются женские судьбы и характеры. Однако реалии эмиграции вносят изменения в авторскую картину мира. Если в первом пореволюционном романе Б. К. Зайцева «Золотой узор» (1926) главная героиня еще отвечает идеалу женщины раннего творчества, то эпоха рубежа 1920-1930-х гг. побуждает автора к переосмыслению действительности и поиску новых опор существования. Повседневная борьба за существование заставляет многих эмигрантов искать утешение в религии²⁴⁸. Б. К. Зайцев был в числе тех эмигрантов, для которых обращение к церкви явилось не формальностью и данью традициям, а стало источником внутренней силы, необходимой для того, чтобы заполнить пустоту, возникшую после утраты прежнего мира. По

²⁴⁵ Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М.: Изд-во МГУ, 1991. С. 134.

²⁴⁶ Адамович Г. Борис Зайцев // Адамович Г. Одиночество и свобода. Литературно-критические статьи. СПб.: Алетейя, 1993. С. 102-113.

²⁴⁷ Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX-начала XX века. М.: Юрайт, 2012. С. 452.

²⁴⁸ В статье «Духовное состояние русской эмиграции» (1938) Святитель Иоанн Максимович (впоследствии Святитель Иоанн Шанхайский и Сан-Францисский – епископ русской православной церкви за рубежом (1962-1966 гг.) так оценивал религиозный «всплеск» эмиграции в двадцатых-тридцатых годах XX века): «Очутившиеся за границей русские люди пережили большие душевные потрясения. В душах большинства произошел значительный перелом, ознаменовавшийся массовым возвращением интеллигенции к Церкви. Многие храмы за рубежом наполнены по преимуществу ей. Интеллигенция заинтересовалась вопросами духовной жизни и стала принимать активное участие в церковных делах. Образовалось множество кружков и обществ, поставивших религиозно-просветительские задачи, члены которых изучают Священное Писание, творения святых отцов и вообще духовную жизнь и богословские вопросы. Многие из них приняли духовный сан. <...> Однако, если сравнить цифры посещающих храмы с числом проживающих в данной местности русских, то окажется, что аккуратно посещает храм около десятой части русского населения, столько же приблизительно посещают богослужения по большим праздникам, а остальные или весьма редко, по каким-либо случаям бывают в церкви, и совершают изредка домашнюю молитву, или совершенно ушли от Церкви. Последнее иногда бывает сознательно под влиянием сектантских или других антирелигиозных влияний, а в большинстве случаев просто люди не живут духовными запросами, черствеют и грубеют душой и доходят нередко до настоящего нигилизма, так как русские люди в громадном большинстве несут тяжелую жизнь, полную тяжелых душевных переживаний и материальных лишений» (Максимович И. Духовное состояние русской эмиграции // Слова иже во святых отца нашего Иоанна, архиеп. Шанхайского: сборник проповедей, поучений, посланий, наставлений и указов. 2-е издание. М.: Казак, 1998. С. 216).

свидетельству дочери писателя Н. Б. Соллогуб, Зайцев был «глубоко православным, очень верующим человеком», а в числе его ближайших знакомых и наставников состояли митрополит Евлогий, протоиерей Георгий Спасский, благословлявшие его на паломничество по святым местам²⁴⁹. Обстоятельства вынужденного разрыва с родиной не только заставили Зайцева укрепиться в своей религиозности, но и определили необходимость переоценки мировоззренческих идеалов и смысла творчества. Трансформации подверглись и представления о сущности женского начала, его характерных особенностях. Писателя в конце двадцатых годов занимает проблема духовности личности, пути «устояния» перед искушениями и соблазнами грешного мира, процесс нравственного самовоспитания человека.

В дневниковом цикле Б. К. Зайцева «**Странник**» (1925-1929 гг.), призванном обобщить изгнаннические наблюдения, женщина теряет романтический и мистический ореол, философский софиологический подтекст, ее образ приобретает земные, реалистичные черты («Замечательно, что Париж, женщиною насыщенный, больше всего мужчина. Он требует мужественности» [Т. 9, с. 147]). Именно в данном произведении (наряду с публикацией в середине двадцатых годов паломнических путевых очерков и художественных житийных текстов) наблюдается нарастание религиозных мотивов в творчестве писателя и перелом авторских представлений о мужском / женском, духовном / телесном, рациональном / эмоциональном началах, что позже найдет отражение в романном опыте постижения жизненных основ эмиграции («Дом в Пасси»). В дореволюционных рассказах и в своем первом эмигрантском романе Зайцев в традициях античного языческого культа тела уделяет повышенное внимание «материальности» женщины, воспринимая это как знак божественной красоты и гармонии. Тогда как в христианской антропологии понятие плоти чаще всего

²⁴⁹ Ростова О.А. Напишите мне в альбом: беседы с Н.Б. Соллогуб в Бюсси-ан-От. М.: Русский путь, 2004. С. 8, 96.

противопоставляется духу, а в «плотское» включается не только тело, но и чувства, побуждения, считающиеся греховными. «Так в Библии говорится о «о плотских законах», «о плотской природе человека», порождающей греховные помыслы и поступки, плотским называется все, что противно духу, так как телесные органы чувств не дают человеку знание истины. Материя в христианстве – источник заблуждения, небытия, который человеку надлежит преодолевать. Душа же, обладая бестелесной природой, тождественна Идее и является бытием»²⁵⁰. Плоть как низшая часть человека подчинена закону греха, а дух, как высшая, выражает подобие божественной природе, поэтому христианская идея духовности выступает антитезой языческой телесности.

Смена мировоззренческих ориентиров Зайцева в восприятии женщины наблюдается в цикле «Странник». Идеальный женский образ, олицетворявший ранее гармоничную красоту и мудрость, становится абстрактным символом, невоплотимым в парижской реальности. Подчеркнутая женская материальность и телесность (напомним, характерная черта ранних зайцевских героинь) приобретает в «Страннике» отрицательную коннотацию. Автор актуализирует христианскую проблему греховности плоти, враждебной духу, обрекающей человека на нравственное падение. Женщина в данном цикле представлена, согласно христианской традиции, греховным сосудом, что определяет ее духовную неполноценность и мещанскую приземленность. В изображении женщины автор умышленно не выделяет ее из толпы, представляя обобщенный, типизированный образ («по тротуарам снуют мелкие блудницы, зябнут, мокнут под ноябрьским дождем, забегают на минутку в бистро погреться, и опять на службу, некогда, жизнь тяжела» [Т. 9, с. 166]). Окружающие парижских блудниц заведения с религиозными названиями призваны оттенить глубину падения города, для которого не осталось сакральных мест («Они бродят напротив церкви Богородицы Полей, и отдают бедные тела в отеле св. Девы за гроши

²⁵⁰ Марков Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории. СПб.: Лань, 1997. С. 173.

людям в каскетках, запоздалым пьяным, всем порочным и падшим» [Т. 9, с. 166]).

Образ мужчины здесь, напротив, индивидуализирован, что подчеркивает женскую «бездушность» и выявляет христианский идеал отречения от плоти, стяжания духа («Рафаил, митрополит Алеппо и Александретты» – волнует само имя и далекие края, священные, откуда он <...> стоит на возвышении, в тяжелой золотой митре. Черные огромные глаза, южно-черная борода, голос высокий и красивый. Чистая жизнь, направленная на великую цель. Она проникнута духовностью, медлительною важностью, делом и служением» [Т. 9, с. 127]; или: «Архиепископ Иосиф был «угоден Богу». От него в мире остался чистый и блестящий след. Какой доброты улыбка на его портрете! Как высоко! Как прекрасно прожитая жизнь!» [Т. 9, с. 159]). Примечательно, что солярная цветовая символика «золотого», ранее служившая для метафорического соотнесения женщины с божественным светом («рыжевато-сияющая Лисичка» в рассказе «Миф» [Т. 1, с. 52]; «золотистые волосы <...> вечно образуют туманно-беспорядочный, отблескивающий нимб вокруг головы Елены» в повести «Путники» [Т. 2, с. 186]), теперь становится атрибутом «чистого духом» мужчины («золотая митра», «блестящий след»).

В «Страннике» ощущается устремленность автора к христианскому миропорядку, отречение от идеалов язычества: «Нет, без самоограничения нет силы, нет здоровья духа, значит, нет веселости. Аскетизм ведет к веселости! Вот за что накинута на меня «язычники». Пускай кидаются. Не меня учить язычеству, если же ему поклонись и ему послужишь, ничего хорошего не будет» [Т. 9, с. 181]. Таким образом, именно в «Страннике» автор приходит к религиозному идеалу отречения от плоти, признанию ее греховности. В данном цикле Зайцев смещает акценты в изображении женского и мужского начала: причастность к божественной истине теперь отличает религиозного мужчину, тогда как женщина теряет мистическую способность приносить в мир гармонию и свет. В конце двадцатых – начале

тридцатых годов XX в. образ женщины в зайцевском творчестве утрачивает божественную, духовную первооснову спиритуального соловьевского мифа о Вечной женственности. Теперь писатель обытовляет женские образы, лишая их таинственного флера, патетической возвышенности.

Ряд исследователей объединяют дневниковый цикл «Странник» и роман «Дом в Пасси» по принципу места действия (эмигрантский Париж) и близости сюжетных коллизий, обращенных к жизни русских эмигрантов²⁵¹. В романе «Дом в Пасси» также раскрывается тема духовного развития (или, напротив, деградации) личности в экзистенциальных обстоятельствах, где герои поставлены перед необходимостью выживать в чужой стране, искать себя и смысл существования в неприветливом и даже «инфернальном»²⁵² городе. В подобных обстоятельствах утраты своего мира женщины-эмигрантки лишаются повышенной эмоциональности, мечтательности, тонкого ощущения действительности, приобретая мужские качества – рационализм, практичность, однако и сфера духа, религии остается для них недоступной. Урбанистическая атмосфера буржуазного европейского мегаполиса требует от женщины холодной расчетливости и меркантильности, вынуждая отодвинуть на второй план истинно женские свойства. Но в то же время, гибкость женского натуры, способность к трансгрессии (развитию из собственной духовной пассивности широкого спектра характерных свойств, от крайне положительных (милосердие, терпение) – до крайне отрицательных (сварливость, меркантильность)) позволяют «земным» героиням-женщинам лучше приспособливаться к реальности, обуславливают более прочное положение женщин-эмигранток в обществе.

²⁵¹ Яркова А. В. Образ Франции в произведениях Б. К. Зайцева («Странник», «Дом в Пасси») // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст. Третьи Международные Зайцевские чтения. Вып. 3 Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2001. С. 175.

²⁵² Млечко А. В. Иеротопия: построение сакральных пространств в романе Б.К. Зайцева «Дом в Пасси» (по страницам «Современных записок») // Вестник Волгоградского государственного университета. 2008. № 7. С. 78-93.

Мужчины же в романе (как и в цикле «Странник»), по сравнению с женщинами, предстают хранителями духовности, в разной степени лишенными прочной связи с прагматичной действительностью, мещанским французским социумом: генерал Вишневский – безработный, Мельхисидек – монах, Анатолий – безнадёжный прожектор и альфонс, Рафаила до сих пор не удается пристроить в лицей, целыми днями он слоняется по «русскому» дому. Причем, трое из центральных героев вынашивают идею создания православного Скита для детей русских беженцев, прилагая к этому немалые усилия. Образы героев-мужчин (Михаил Вишневский, Мельхисидек, Рафаил) насыщены христианскими аллюзиями, и если в ранней прозе Зайцева христианские символы имеют соловьевский подтекст (как уже говорилось ранее, в рассказах «Миф», «Молодые», «Путники» воспроизведена идея триединства, когда герои олицетворяют софиологические образы Ума, Духа и Души), то в романе «Дом в Пасси» символ триединства приобретает ортодоксальные черты. В частности, генерал Вишневский становится реализацией типа Отца, который, заботясь о своей земной дочери Машеньке, обретает духовного Сына, помогает ему осознать свою национальную и культурную идентичность (обучает русскому языку, христианским традициям и православным обычаям, радуется за его духовное воспитание). Рафаил – Сын – прилежно впитывает истины генерала, а затем и сам делает немалый вклад в дело открытия христианского приюта, собирая с богатых еврейских дам пожертвования. Тип Духа – монах Мельхисидек. Он максимально отделен от всего материального, современного, земного и находится вне инфернального греховного пространства Парижа. Мужчины в романе являются воплощением христианской парадигмы образной системы произведения.

Способ изображения женщин в романе, напротив, более реалистичен: аллюзии минимальны, портреты героинь создаются с помощью фрагментарных, но емких внешних деталей. Все женские образы можно

дифференцировать по национальной принадлежности: русские эмигрантки и коренные француженки.

Философ русского зарубежья И. А. Ильин, рассматривая кризис современного состояния культуры в Европе, усматривал его симптомы в следующем: «исчезновение религиозных чувств, формализм во всех сферах культуры – и как следствие – динамизм, суматоха, поклонение маммоне, формализм правоправления, доминирование мужского в женщине и переизбыток его в мужчине»²⁵³. В романе Зайцева парижанки изображены изначально приземленными, зараженными грехом плоти, принципиально бездуховными. Их образы рождены механистической цивилизацией Запада. Одна из них – Женевьева – единственная иностранка в русском пассийском доме, «зарабатывает бедрами» [Т. 3, с. 132]. В образе французской проститутки Женевьевы западный рационализм возведен в крайнюю степень. Проституция здесь не вынужденная мера выживания, подневольная обязанность или порочное увлечение, а выгодный бизнес. У Женевьевы заведен четкий рабочий распорядок дня («просыпалась поздно, в постели пила кофе и читала романы. Завтракала, мылась, тщательно расчесывала ресницы, работала пуховкой и румянами. Ровно в три уходила...» [Т. 3, с. 132]). В работе она руководствовалась определенными деловыми принципами («соседей в клиентуре быть не должно»). Несмотря на «чувственную» профессию, героиня внеэмоциональна, бесстрастна («В парижском человеке все перекипело, выварилось, отлилось, так удалилось от стихии, что человек уже готов. Его можно, родившись у Монмартра, прямо надеть на себя, как костюм», – замечает повествователь [Т. 3, с. 202]). Автор представляет безразличную ко всему Женевьеву лишенной всякой рефлексии, даже зачатков духовной жизни. При этом ее положение в обществе гораздо более прочное, чем у добропорядочных русских жильцов: «Вы думаете, это Соня Мармеладова? Очень мало сходства. Мало. Она

²⁵³ Ильин И. А. О вечно-женственном и вечно-мужественном в русской душе // И.А. Ильин. Собр. соч.: В 10 тт. Т. 6. Кн. 3 М.: Русская книга, 1996. С. 182.

лучше всех из нас зарабатывает. И ее гораздо больше уважают», – замечает генерал Вишневский [Т. 3, с. 128]. Мироотношение Женеьевы выстроено на трезвых, деловых, рационалистических принципах европейского мира, однако жизнь для нее лишена нравственных ориентиров, мораль не представляет ценности (по мнению эмигрантки Капитолины, «если бы ей предложили мыть красных казаков, она спросила бы, почем с головы и снесла бы трудовые гроши в сберегательную кассу» [Т. 3, с. 293]), что обнажает ее духовную пустоту, высшую степень меркантильности²⁵⁴.

Париж тридцатых годов в романе «Дом в Пасси» теряет для Зайцева черты идиллического пространства (представленные, например, в рассказе «Диана»). Потеряв надежду на возвращение в Россию, писатель теперь воспринимает пространство французской столицы не как спасительное временное убежище, а как лишенную высших духовных ценностей чужбину, в которой роль личности сведена до ее функции в социуме.

Еще одна француженка – состоятельная меценатша мадам Стаэле, увлеченная искусством и благотворительностью. Именно ее любовь к искусству, заинтересованность проблемами окружающих и природная доброта, даже мягкотелость, позволяет увидеть в ней желание выйти из круга обыденных западных приоритетов, внести в жизнь духовное начало. Однако и она находится в плену материальности, так как из-за собственной обеспеченности оказывается осаждаемой со всех сторон нуждающимися в ее помощи и просто аферистами, пользующимися не ее телом, но ее средствами. Функция Стаэле заключена в деньгах, финансовой помощи, а устремление к Прекрасному, чистому искусству и христианскому милосердию сопрягается с прагматичным подходом (пожертвования подкрепляются письменным отчетом просителей, соблюдением

²⁵⁴ По Макс Веберу, европейское общество основано на принципе формальной рациональности, а развитие человечества в таком случае – бесконечное поступательное движение, лишённое смысла. Рационалистически ориентированное общество дробит и специализирует жизнь, расщепляя личность, оставляя в ее распоряжении лишь функцию. «Действительность в подобном обществе лишена верховной ценности, всеобщего смысла и превращена в вечную борьбу» (Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре / АН СССР, ИНИОН, Всесоюз. межвед. центр наук о человеке при президиуме. Вып. 2. М.: ИНИОН, 1991. С. 216).

бюрократических формальностей). Стаэле воспринимают как «денежный мешок», даже осмотр монастыря в финальной сцене и разговор с монахом-настоятелем сопровождается прошением о дальнейшем попечении (Олимпиада рекомендует Стаэле настоятелю следующим образом: «Видите, какую вам осетрину привезли? Это по благотворительной части. А мы, остальные, не по благотворительной» [Т. 3, с. 329]).

Внешняя тяжеловесность героини только подчеркивает приземленность внутренних приоритетов («Голова, как на блюде, лежала на груди и плечах. Видимо, не так легко и ногам двигаться» [Т. 3, с. 92], по характеристике Котлеткина: «сильно нажртая буржуйка» [Т. 3, с. 333]).

Стаэле тяготится своей полнотой, ее мучает одышка и неловкость за собственную неповоротливость, но исправить положение она не в силах. Ограничения, аскетичный отказ от плотских удовольствий наводят на нее тоску и вызывают раздражительность, поэтому она обречена быть рабыней собственных желаний («Я ду-мала, что похудею, но ни-сколько не худею, а только порчу себе настроение...» [Т. 3, с. 93]). Европейки в романе демонстрируют безоговорочную привязанность к материи, неспособность (Стаэле) или нежелание (Женевьева) избавиться от земных оков потребительства ради духовных благ. Все сюжетные коллизии романа, связанные с данными героинями, соотносимы с их функциональной ролью во французском обществе, которая негласно, но четко ограничена.

Схожее изображение жительниц французской столицы можно встретить в статье эмигрантского религиозного писателя и публициста П. К. Иванова «La dame de Paris» («Современные записки», 1925, № 24): «Парижанка – это совершенный тип парижского жителя, воплотившего мелодию города, влюбленного в себя. <...> Цель ее жизни или, вернее, бесцельность – притягивание к себе (вбирание) почитателей»; «Ей не нужна любовь, не нужна доброта, не нужен человек, ей нужны только люди, лишенные себя и наполненные благоговением к ней»; «Она как живой город,

который ничего не дает, ибо у него нет сердца»²⁵⁵. Иностранки (парижанки) в глазах русской эмиграции – это средоточие неистинности, чья жизнь «бесплодна», подчинена механическому существованию.

К образам француженок оказывается близок и образ Олимпиады Николаевны (*la belle Olympria*) – состоятельной русской женщины средних лет, вышедшей замуж за поляка еще до революции, более всего дорожащей своим спокойствием и уходящей молодостью. Несмотря на тяготы замужества (первый муж – картежник и пьяница, второй – лентяй, все дела, финансовые вопросы Олимпиада ведет самостоятельно), ей удалось обзавестись достаточным состоянием, благодаря решительности и твердости характера. Героиня считает себя непререкаемым авторитетом, имеет ряд простых и твердых правил в жизни: «не злоупотребляет» своим доверием, старается не раздражаться и не беспокоиться. Олимпиада помогает соотечественникам, но делает это из властолюбия, гордости, желания ощутить собственное превосходство, поэтому нравственная сторона ее облика далека от альтруизма и гуманистических идеалов. Приверженность западному мещанству обнаруживается и в «вещизме» героини, стремящейся во что бы то ни стало сохранить красоту своего тела, окружающей себя дорогими, но бесполезными предметами роскоши. Зацикленность на телесной красоте и материальном достатке (имя Олимпиады указывает на соотнесенность ее образа с античным греческим культом тела, материи) обуславливает невозможность ее духовного развития и преображения.

В отличие от француженок, русским героиням-эмигранткам, в которых еще жива природная страсть, стихийность, сильна память о прошлом, приходится совершать экзистенциальный выбор: либо приспособиться к чуждой парижской реальности, подчиниться ее законам, отбросив ненужное (чувства, желания и нравственные ориентиры, усвоенные на родине), либо потерпеть поражение – духовно или физически умереть. Онтологический

²⁵⁵ Иванов П.К. *La dame de Paris* // Литература русского зарубежья: Антология. Том 1. Москва: Книга, 1991. С. 373-375.

характер этого выбора обусловлен спецификой русского характера, близкого природному началу, для которого особую роль играет связь с родиной.

Лучше других адаптироваться к французскому миру сумела предприимчивая Людмила, подруга Капы, благодаря своему жизненному кредо, характеризующему ее как меркантильного, поверхностного человека, а значит соответствующего западному идеалу личности («Лучше просто делать. Жить, так жить. И возможно лучше», – резюмирует Людмила [Т. 3, с. 67]). Ее главная задача – «урвать от жизни свой кусок» [Т. 3, с. 62]. Любого рода сложности, философствования и призрачные авантюры она воспринимает как бессмысленную трату времени. Героиня жаждет «выжить любой ценой», руководствуясь лишь первобытными инстинктами, примитивными стереотипами и желаниями. Она с иронией относится к семейному типу взаимоотношений в «русском» доме, считая, что подобные сентиментальные привычки лучше оставить в прошлом, освободиться от всякой рефлексии, перенять западную (простую и ясную) модель жизни («А в жизни, милая моя, существует только сила, ловкость, да удача», – говорит она [Т. 3, с. 211]). Поэтому именно ей удалось так успешно ассимилироваться в парижской среде, подражая как внешним (духи, чулки, макияж), так и внутренним (поверхностность, практицизм, меркантильность) чертам парижанок («по ней не узнаешь на улице, Москва или авеню Монтэнь», – подчеркивает Капа [Т. 3, с. 64]). Красивые синие глаза героини холодны, как будто «залакированы» и навсегда «кукольно закрашены», в них нет подлинного понимания или сочувствия. По мнению П. К. Иванова, «обыкновенная жительница Парижа похожа на куклу. <...> как высшее свое выражение, создал этот город бесплодную парижанку. Она влюблена в свой город и хочет быть его послушной рабой, но она лишена творчества. Ей ничего не остается, как сделаться точной копией мертвой моды» [Т. 3, с. 375]. И если парижанки становятся искусственными манекенами Парижа, его блеклыми эпигонами, то подражающие им русские – копиями копий, манекенами в квадрате, лишенными страны, национальной идентичности и

индивидуальности. Приспосабливаясь, «встраиваясь» в парижскую реальность, Людмила постепенно забывает свою «русскость», прежнюю жизнь, стирает из памяти старых ненужных знакомых («В ней есть уже иностранное, какой-то привкус... – и высокомерие к русским. Ну да, мы нищие, за что нас уважать? <...> Но меня она еще помнит. Удивляюсь. Скоро забудет и меня», – замечает Капитолина [Т. 3, с. 289]). Людмила, руководствуясь западными канонами мироустройства, стремится раздробить и специализировать свою жизнь, подчинить ее функции обогащения, поэтому мир для нее замыкается на мнимых и иллюзорных ценностях – деньгах, наживе, выгоде.

Образ и история Капитолины контрастно противопоставлены выбору Людмилы и пути слепой ассимиляции с парижской действительностью. Отстаивая правду чувствования, Капа трагически не совпадает с современным европейским мироустройством, даже соседский семилетний мальчишка Рафаил, с детства впитавший практические каноны западного поведения, по сравнению с ней является олицетворением здравого смысла. В изображении героини можно обнаружить следование декадентской традиции, культуре излома души, с ее отвращением к пошлой реальности, эстетизацией смерти и тоски (она с горечью цитирует в дневнике отрывок пародийного декадентского стихотворения: «Жизнь, – молвил он, остановясь, среди зеленеющих могил, – метафизическая связь трансцендентальных предпосылок. Последних слов не понимаю, но от них хочется плакать» [Т. 3, с. 295]). Работа в кондитерской иронически оттеняет наполненную страданиями, отнюдь не «сладкую жизнь» героини. За внешней непримечательностью (невысокий рост, глубокие глаза, сросшиеся брови, не очень красивое лицо, глуховатый голос) скрывается напряженная внутренняя жизнь, наполненная острыми переживаниями собственного онтологического одиночества («Как тяжело утратить родину... И как невыносима мысль о том, что эта утрата, может быть, состоялась навсегда. От этой мысли все становится беспросветным: как если бы навсегда зашло солнце, навсегда угас

дневной свет, навсегда исчезли краски дня»²⁵⁶). Жизнь Капитолины воплощает драму человека, утратившего вместе с родиной, привычным бытом, семьей, любовью собственную идентичность, смысл жизни, который она уже не может и не желает обрести. Меланхоличная, истеричная Капа не в силах противостоять даже своим эмоциям и чувствам (раздражению, злости, унынию, тоске, влюбленности), страдает неврозом, депрессией, поэтому ее образ тесно связан с мотивом физического и духовного нездоровья. Болезненное увлечение легкомысленным авантюристом и прожектором Анатолем становится для нее роковым испытанием, формальным поводом покончить с жизнью, которая давно утратила смысл.

Автор акцентирует внимание читателя на внутренней жизни героини с помощью включения в роман ее дневниковых записей. Их рваная, лишенная датировки, хаотично выстроенная, содержащая вырезки из газет алогичная структура раскрывает психологическое состояние одинокой женщины и обнажает ее экзистенциальное, болезненное ощущение реальности («душа моя вовсе бесплодна, вовсе выжжена. Ни-че-го! Может быть, я погибаю? Может быть. И это ничего не значит» [Т. 3, с. 292]). Подобным образом автором демонстрируется подлинность личной трагедии героини, совершившей тяжелый грех самоубийства, что позволяет показать внутренние предпосылки события и снять осуждение ее поступка извне (несмотря на церковный запрет, самоубийцу Капитолину все же отпевают по христианскому обычаю). Неспособность адаптироваться к враждебной реальности, отстранение от общества, эмоциональное анархическое своеволие обрекают душевно опустошенную Капу на трагический финал (ее абсурдная смерть приводит в ужас рациональных французов – «кто будет платить за газ?» [Т. 3, с. 307]). Экзистенциальный выбор Капитолины состоит в отрицании чуждых ей новых жизненных реалий, сознательном нежелании существовать в них.

²⁵⁶ Ильин И.А. Родина и мы // Литература русского зарубежья: Антология. Том 2. Москва: Книга, 1991. С. 418.

Другой путь принятия эмигрантского бытия представлен в образе Доры Львовны («Разумная Дора... она всегда делает все разумно», – говорит о ней Капа [Т. 3, с. 87]). Детали ее облика подчеркивают земную укорененность героини: еврейское происхождение, медицинское образование, ясность мировидения. Дора воспринимает жизнь спокойно, «без сантиментов», крепко стоит на ногах, в обществе держится солидно, порядочно, достойно, не любит «душевных угловатостей», воспринимая их как личностный дефект («Я – врач. Занимаюсь телом. Понимаю все обыкновенное, земное, мистицизма во мне нет» [Т. 3, с. 314]). Попав в чужую страну, она не растерялась, занялась «реальным» делом (массажем), приносящим стабильный доход («Не такая она, чтобы потеряться и здесь» [Т. 3, с. 83]). Показательно ее отношение к чувствам: расставшись с мужем до рождения ребенка, Дора «вычеркнула его из своей жизни» («После полагающегося количества бессонных ночей, выяснив все, что надо, она на седьмом месяце беременности от него ушла – углом треугольника быть не пожелала» [Т. 3, с. 82]), жила «одиоко, холодно», «легкие авантюры не одобряла» [Т. 3, с. 83]. Но при всей материальности, расчетливости и прагматизме Доры Львовны от «искусственной» Людмилы ее отделяет внутренняя мотивация: она руководствуется чувством – материнской любовью. В христианстве любовь к ближнему (беспричинная, безосновательная, бескорыстная), подобная материнской любви, является высшей и главной духовной добродетелью, поэтому любовь Бога к людям представлена в виде аллегорической связи небесного Отца и его детей. От других героев романа Дору отличает именно статус матери. Все остальные герои актуализируют семантику вырождения (Женевьева, Стаэле, Людмила, Капа, Фанни, Олимпиада, Анатолий), так как, несмотря на возраст и семейное положение, являются бездетными.

Примечательно, что Б. Зайцев в своих произведениях вплоть до романа «Дом в Пасси» избегает художественного воплощения образа матери, изображая его крайне редко, не используя при этом общепринятых

архетипических черт или окружая данный образ нехарактерными обстоятельствами. Примером изображения «атипичных» матерей в прозе Б. К. Зайцева является Аграфена из одноименного рассказа, которая бросает ребенка в младенчестве, а затем переживает трагедию гибели дочери, как и Наталья Николаевна из романа «Золотой узор» (сама воспитывавшаяся без матери), оставившая сына из-за страстной влюбленности, а затем понесшая расплату за это – его расстрел; в рассказе «Мать и Катя» материнские функции берет на себя старшая сестра, а в повести «Голубая звезда» их выполняет мачеха Машуры – Наталья Григорьевна; в «Авдотье-смерть» героиня и вовсе предстает олицетворением смерти для старухи матери и сына. Традиционные материнские образы в зайцевском художественном мире редкость, и чаще всего они остаются второстепенными персонажами (Варвара Андреевна в «Маше», Марта Гайлис в «Анне»).

Подобную «невнимательность» к теме материнства, по мысли О. Шпенглера, можно обнаружить в античном, языческом (аполлоническом) искусстве, где невозможно найти образа кормящей матери, мотива династического наследования («Трудно даже представить себе таковой в стиле Фидия»²⁵⁷). В эллинском искусстве воспеваются тип женщины-амазонки (Афина) или гетеры (Афродита), выросшие из растительного культа и воплощающие концепцию идеальной телесной красоты и природной силы. Античность намерено обходит вниманием тему материнства, запечатляя в искусстве лишь нетипичные случаи проявления материнской любви (Медея, Клитемнестра). Тогда как христианском искусстве средневекового ренессансного Запада господствует концепция женщины-матери («Мадонны» Да Винчи, Рафаэля, Мантенья и др.), в которой заключена идея материнства как бесконечного становления, а в образе матери сосредоточивается смысл последовательной смены поколений²⁵⁸. Всякое чувство заботы вытекает из материнства, которое проявляется в идее

²⁵⁷ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО Наука. Сибирская издательская фирма, 1993. С. 352.

²⁵⁸ Там же. С. 353.

семьи, государства, принципе наследственности (забота о будущем и воля к действительности).

В позднем зайцевском романе «Дом в Пасси», отражающем характер художественной эволюции автора, одна из центральных сюжетных коллизий связана с «материнской идеей» – учреждением приюта для детей эмигрантов, а Мельхиседек (и в его лице православная Церковь за рубежом) озабочен воспитанием духовного потомства, проблемой преемственности поколений, передачей русских национальных и религиозных традиций в условиях, когда русские оказались странниками, сиротами в чужом латинизированном мире. Место утраченной России («матери-земли») в жизни эмигрантов должна занять «Русь вечная» – «это Русь в ее неизменных основах, Русь православная, Русь святая, корнями уходящая в далекую древность»²⁵⁹, по-матерински созидаящая исконные духовные ценности России (культ Богоматери²⁶⁰).

Центральные мужской и женский образы русского дома в Пасси (генерал и Дора), объединенные статусом родителя и идеей созидания лучшей жизни для своих чад, смиренно принимают обстоятельства изгнания и, в то же время, не теряют веры в добро и свои силы, стремятся помочь соседям, не забывая о моральном и нравственном долге человека перед ближним. Их рационализм и подчас приземленность обусловлены необходимостью выжить и передать жизнь следующему поколению, не ради себя и собственной выгоды, а для того, чтобы позаботиться о своем потомстве, предоставить ему лучшие условия, порой жертвуя собой (Дора занимается массажем все свободное время, не имея личной жизни; генерал буквально не доедает, бросая в копилку «на проезд Машеньки» последние гроши). Несмотря на то, что еврейка Дора Львовна воспринимает религию

²⁵⁹ Пак Н.И. «Русь вечная» в творчестве Б. К. Зайцева // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 152.

²⁶⁰ Православие <...> не столько религия Христа, сколько религия Богородицы, религия матери-земли, женского божества, освящающего плотский быт // Бердяев Н.А. Душа России // Бердяев Н.А. Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. С. 78.

сугубо утилитарно, она не подверглась влиянию западного индивидуализма, считает своим долгом помогать больным и нуждающимся. Гуманное отречение от эгоизма, утверждение свободы Другого, бескорыстная любовь, жизнь ради ближнего становится для героев Зайцева спасительным шагом на пути к обретению духовного равновесия в условиях борьбы за жизнь в эмиграции.

Ключевой для концепции женских образов в романе видится трактовка темы любви. Так, чувства Капитолины к Анатолю напоминают невзаимное болезненное влечение, навязчивую идею; интрижка Доры и Анатоля пробуждает искру влюбленности в душе одинокой женщины, но для мужчины остается лишь очередным поверхностным приключением и заканчивается так же стремительно, как и началась; Людмила находится в поиске более выгодной и подходящей партии, состоятельная Олимпиада давно не живет с мужем и находит утешение, флиртуя с молодыми ухажерами, поддаваясь своей «женской слабости»; Женева и вовсе «торгует любовью». Только недалекая вдова Валентина Григорьевна, портниха с «добрым сердцем и светлыми немудрящими глазами» (все вывезено из родного Сапожка, и никакие Европы ничего не поделают» [Т. 3, с. 229]) решается на серьезный шаг: связать свою жизнь с нищим эмигрантом соседом Львом. Однако теперь брак и любовь в современной Зайцеву Европе и в художественном мире автора – это не сопричастность высокой истине и космической гармонии, а прозаичный способ облегчить друг другу жизнь, разделить бытовые заботы и финансовые расходы. В статье «Духовное состояние русской эмиграции» Святитель Иоанн Максимович оценивает актуальное состояние института брака и семьи следующим образом: «Святыня брака словно перестала существовать, и брак обратился в обычную сделку»²⁶¹. Влюбчивая, эмоциональная Валентина уже дважды была замужем и собирается в третий раз («Она выходит замуж за шофера, и они будут

²⁶¹ Максимович И. Духовное состояние русской эмиграции // Слова иже во святых отца нашего Иоанна, архиеп. Шанхайского: сборник проповедей, поучений, посланий, наставлений и указов. 2-е издание. М.: Казак, 1998. С. 216-221.

разводить себе подобных», – иронизирует Капитолина [Т. 3, с. 307]). Иное, высокое значение обретает в зайцевском романе материнская, отцовская любовь, заставляющая искать смысл и возможности существования, отказаться от собственных желаний ради будущего поколения. Подобную семантику несут и дружеское наставничество генерала над Рафаилом, пробуждающее в мальчике любовь к православию, любознательность, ответственность, помогающее самому Вишневному не потерять бодрости духа, интереса к жизни, и создание Мельхиседеком приюта для детей эмигрантов.

Центральная роль женщины-матери (Доры), мужчины-отца (генерала) и темы материнской преемственности поколений обличает переориентацию творческих, мировоззренческих идеалов писателя. Обращение к концепции материнства в романе «Дом в Пасси» указывает на отстранение Зайцева от мифологических, языческих, соловьевских идеалов, проявлявшихся в дореволюционном творчестве писателя, и открытое устремление автора к религиозным ценностям. Индивидуальная эволюция творческих идеалов Б.К. Зайцева (от увлечения языческими, пантеистическими образами к христианской религиозности) воплощает путь исторической эволюции по О. Шпенглеру.

В художественном мире Б. К. Зайцева в 1930-е годы окончательно оформляется христианская концепция мира, преодолевается дуализм авторского сознания; телесность и материальность теперь кодируются как приземленность, подверженность тлетворному влиянию плоти. Писатель укрепляется в реализме, героини становятся носительницами определенного типа сознания, а романтический, мистический и философский подтексты в женских образах нивелируются. Достоверность образов достигается благодаря глубокому психологизму (речевой портрет героинь, включение дневниковых записей в повествование, использование емких художественных деталей) и «встраиванию» образов в социально-историческую реальность эмиграции. Парижанки изображены Зайцевым как

средоточие приземленности и меркантилизма. Автор воспроизводит несколько вариантов существования русской женщины в эмиграции: 1) психологически неуравновешенная женщина, живущая прошлым, трагически не принимающая новую реальность (Капа); 2) женщина прагматичная, заикливающаяся на выгоде, иллюстрирующая своей судьбой неистинность ассимиляции в чужеродной среде (Людмила); 3) вариант матери, живущей во имя будущего своих детей (Дора).

В романе «Дом в Пасси» также можно наблюдать и изменение авторских представлений о любви. Наибольшую ценность приобретает бескорыстная родительская любовь (чувство, имеющее религиозный контекст наследования традиций, заботы о будущем), тогда как плотская любовь между мужчиной и женщиной представляется либо как мимолетное удовольствие, либо как способ обустроить быт. Теме смерти, «характерной для Первой волны эмиграции, прощающейся с утраченным бытием»²⁶², в зайцевском романе противопоставлена жизнеутверждающая тема преемственности поколений, возобновления жизни в детях и родительской любви к ним (православный Скит под Парижем продолжает принимать учеников, генерал после смерти Маши становится там учителем, Дора с сыном переезжают в новую квартиру, Рафаил поступает в лицей). Специфика изображения женщины в романе может быть объяснена эволюцией мировоззрения писателя, изменением авторской картины мира, важнейшее место в которой заняла христианская религиозность.

²⁶² Хатямова М. А. Сюжет умирания в повестях Н.Н. Берберовой // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография / отв. ред. М.А. Хатямова. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2014. С. 295.

2.4. Функции женских образов в сюжете тетралогии «Путешествие Глеба»

Тетралогия Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» (1934–1952) является самым крупным произведением писателя и «одним из главных памятников России отошедшей»²⁶³, «художественное обобщение жизненного опыта поколения русских людей, выросших в тишине «дворянских гнезд» и прошедших через горнило революции и гражданской войны по крестному пути сораспания России»²⁶⁴. Как и бунинская «Жизнь Арсеньева», толстовское «Детство Никиты» и «Лето Господне» И. Шмелева, произведение Зайцева – это обращение к теме памяти, миру детства и юности, не тронутому социальными катастрофами, попытка отследить путь становления личности в пространстве предвоенной и предреволюционной России («удержать, зарисовать, ничего не пропуская из того, что было мило сердцу», – так сам автор обозначил свою задачу в автобиографическом очерке «О себе» [Т. 4, с. 591]).

«Путешествие Глеба» в зайцевоведении рассматривается как итоговое произведение эмигрантского периода, поэтому не обделено вниманием критиков и литературоведов. Исследователи изучали его жанровую природу²⁶⁵, автобиографическую основу²⁶⁶, образ центрального героя и темы дома, пути²⁶⁷, специфику временной организации²⁶⁸, а также стилистическое

²⁶³ Михайлов О. Н. Зайцев // Литература русского зарубежья, 1920-1940 / Отв. ред. О.Н. Михайлов. Вып. 2. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 43.

²⁶⁴ Титкова Н. Е. Образ детства в романе Б.К. Зайцева «Заря» // Культура и образование, 2014. № 9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vestnik-rzi.ru/2014/09/2457>

²⁶⁵ Конорева В. Н. Жанр романа в творческом наследии Б. К. Зайцева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2001. 28 с.; Тхоржевский И. Русская литература: В 2 т. Т. 2. Париж, 1946. С. 455.

²⁶⁶ Адамович Г. А. Борис Зайцев // Адамович Г. А. Одиночество и свобода. М.: Республика, 1996. С. 72-78.

²⁶⁷ Компанеец В. В. Герой, дом, путь в тетралогии Б.К. Зайцева Путешествие Глеба // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. № 13, 2003. С. 38-44.

²⁶⁸ Анри (Глушкова) Н. Б. Организация времени в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 102-114

своеобразие²⁶⁹ и особенности воплощения категории «Вечной женственности» в тетралогии²⁷⁰.

Жанр произведения синтетичен. Зайцев определил его как «историю одной жизни, наполовину автобиографию» [Т. 4, с. 592]. И. Тхоржевский назвал «романом-хроникой-автобиографией»²⁷¹, где в первых частях («Заря», «Тишина» и «Юность») явлена структура романа-воспитания, а последняя воспроизводит черты семейной хроники²⁷². Несомненная автобиографичность книги отмечалась всеми. По мнению О. Михайлова, писателя выдает тон повествования и непринужденность воспоминаний: Зайцев ничего не выдумывает, а летописует, наслаивая кольцевые напластования «древа жизни»²⁷³. Но помимо изображения земного пути главного героя (alter ego автора), в тетралогии дана широкая картина русской жизни, воспроизводятся различные социальные типы и характеры, многие из которых, как и сам Глеб (имя – аллюзия к именам первых русских святых мучеников Бориса и Глеба и к имени самого автора), имеют реальные прототипы (отец, мать, бабушка, друзья и подруги, жена под именем Элли). Автобиографическая основа произведения и сосредоточенность автора на истории становления отдельной личности обуславливают принципиально иную по сравнению с предшествующими произведениями Зайцева систему персонажей с центральным мужским образом, вокруг которого группируются все остальные, в том числе женские, и ставит проблему исследования последних с точки зрения их функциональной значимости, роли в концептуальном целом романа. Семантика и функции женских образов в тетралогии дают итоговый вариант воплощения образа женщины в

²⁶⁹ Коковина Н. З. Феноменология памяти в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. С. 114-124.

²⁷⁰ Лау Н. В. Воплощение идеала «Вечной женственности» в тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. № 3. С. 194-196.

²⁷¹ Тхоржевский И. Русская литература: В 2 тт. Т. 2. Париж, 1946. С. 45.

²⁷² Конорева В. Н. Жанр романа в творческом наследии Б. К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2001. С. 17

²⁷³ Михайлов О. Н. Зайцев // Литература русского зарубежья, 1920-1940 / Отв. ред. О. Н. Михайлов. Вып. 2. М.: ИМЛИ, «Наследие», 1999. С. 45.

художественном мире Б. К. Зайцева и представляют итог мировоззренческой и эстетической эволюции автора.

Главная идея романа заключена в названии; каждая из четырех частей отведена этапу становления главного героя, чья судьба изображена как процесс последовательного обретения себя.

В первой части тетралогии «Заря» (1934-1936), охватывающей период раннего детства Глеба, автор воссоздает мир дворянской России: барская усадьба, беззаботные деревенские развлечения (охота, катание на санках, чтение приключенческих романов). Воскрешая в памяти саму стихию русской жизни, писатель изображает пространство утраченного «рая», наполненное любовью (юный герой увлечен чтением, созерцанием природы, мечтами, его жизнь лишена явных неразрешимых конфликтов и драм). Символом защищенности становится Дом как олицетворение стабильности, покоя, сохранения и передачи традиций. Домашняя жизнь Глеба проходит в окружении женщин (мать, сестра Лиза, кузина Соня, служанка Лота и гувернантка Софья Эдуардовна). Формирующая маленького героя среда оказывается принципиально женственной и, несмотря на то, что герой пытается ей противостоять (отстаивает свое мужское достоинство в сцене купания Лотой, проявляет сдержанность и пренебрежение к женским «глупостям» сестры и кузины), он невольно перенимает доминанты женского мироощущения. Ценными для него становятся красота (природы, людей, чувств), пассивное созерцание, забота, любовь. Мужское начало в «Заре» представлено рецессивно: его воплощает лишь образ отца, который иногда читает вслух по вечерам и изредка берет Глеба на охоту. Причем, такое сугубо мужское развлечение, как охота, носит для личности героя деструктивный характер, становится воплощением греха, разрушает идиллическую гармонию единения с природой.

Центральным женским образом первого романа является мать – основа стабильности и порядка этой идиллии: волевая, твердая, уравновешенная, рациональная, присутствующая «во всех днях и ночах, бдении и сне Глеба...»

[Т. 4, с. 178]. Героине чуждо эгоистическое желание самореализации во внешнем мире, она воплощает родовые черты архетипа Матери: заботу, защиту, сохранение, воспитание. Не случайно на протяжении всего повествования она фигурирует под именем «матери» (или «тетушки» - для кузины), а имя Варвара упоминается лишь один раз, в финале четвертой части после ее смерти. Глеб – любимчик матери, которая особенно бережно опекает «сыночку», способствуя формированию у него чувства собственного превосходства над окружающими («Девочки захихикали: – Ну, ты, дудочник...Бим-бом! Глеб собрался было обидеться – терпеть не мог непочтительного отношения <...>» [Т. 4, с. 33]; в гимназии он долго не может привыкнуть к тому, что не является центром внимания, и воспринимает каждую неудачу как катастрофу). Однако при всей заботе и опеке мать остается сдержанной, закрытой, сугубо рациональной, сосредоточенной на бытовых проблемах, лишенной поэтического взгляда на мир и природу. Ее жизнь всецело посвящена интересам семьи, подчинена долгу и распорядку. Глеб оказывается обделенным женским теплом, нежностью, что бессознательно провоцирует его воспринимать чрезмерную рациональность как отрицательное качество для женщины и определяет направление дальнейших поисков идеала. Впредь приземленность в женщине будет вызывать негативное отношение героя: аккуратная фельдшерица Мяснова неприятна ему своей педантичностью, как и «крепкая, здоровая» Катя Новосельцева, что объясняет и восприятие героем инженерного дела и точных наук вообще как «поверхностных». И, напротив, симпатию у него вызывает женская способность дарить окружающим нежность, теплоту, приободрять и вдохновлять (кузина Соня-Собачка), врожденное женское сострадание и милосердие (сестра Лиза невольно заставляет впервые задуматься о греховности «странного стремления Глеба к убийствам» – охоте). Особое отношение возникает у героя к молодой, влюбленной в отца Глеба гувернантке и пианистке Софье Эдуардовне («Она пришла еще не как Победа, а как предвестие» влюбленности» [Т. 4, с. 99]). Таинственная

девушка восхищает его «полуфранцузским» происхождением, «аристократическим прошлым» [Т. 4, с. 98], телесной красотой и близостью к миру музыки. Музыка с древности воспринималась как «нечто причастное к бытийным основам всего сущего, выступала выражением онтологических оснований Космоса, коррелятом гармонии, высшего порядка, установленного Небом»²⁷⁴. Подобно этому для Глеба музыкальность является проявлением женственного начала, свидетельствующего о богатстве внутреннего мира женщины и гарантирующего ее способность к метафизическим прозрениям и чуждость холодной рациональности.

Постепенно в сознании подростка формируется идеальный женский образ: это не тип заботливой, практичной и холодной матери (патриархальная модель поведения женщины), но утонченная, загадочная спутница мужчины, гармонизирующая плотское и духовное начала, которая поможет ощутить радость жизни, познать Любовь, приблизиться к Абсолюту через искусство. Схожее понимание женской сущности наиболее характерно для русской религиозной философии (Вл. Соловьев, Н. Бердяев, В. Розанов и др.), впервые утвердившей женщину как носительницу божественной Истины и Красоты, провозгласившей ее главной задачей – озарение мира божественной гармонией. Но Глеб в силу возраста не знаком ни с соловьевской теорией (указание на увлечение трудами философа появится только в третьей части «Юность»), ни с символистскими стихами (время событий первой части – рубеж 1880-1890-х гг.). Автору важно акцентировать органичную природу происхождения соловьевства: культурные мифы о женственном не случайно оказались близки Глебу, т.к. были созвучны его индивидуальным представлениям об идеальной женщине, диалектически сложившимся в результате личного опыта взаимодействия с близким окружением.

²⁷⁴ Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. С. 8

Второй роман «Тишина» (1939) посвящен вступлению Глеба в большой мир уездной Калуги, обучению в гимназии, а затем в реальном училище, знакомству с первыми трудностями жизни и с попытками их самостоятельного преодоления. Идеальная гармония детства утрачена, герой впервые поставлен перед необходимостью решения экзистенциальных проблем сущности и цели своего бытия; на первый план выходит напряженная жизнь его сознания.

«Домашнее» идиллическое пространство усадьбы уступает место мрачной атмосфере города (гимназии, реального училища) – жесткого и структурированного мужского мира, где у каждого элемента действительности есть своя функция. Глебу чужд подобный «механический» миропорядок, поэтому он воспринимает учение как каторгу, а гимназистов и себя сравнивает с «дантовскими грешниками в аду» [Т. 4, с. 134]. В этом мужском мире Глеб мало взаимодействует с женщинами (которые приобретают четкие социальные характеристики, ранжируются в соответствии с их статусом), скорее наблюдает за ними со стороны. Причем давящая урбанистическая атмосфера Калуги и завода в Илеве как метафора дантовского ада приобретает актуальное значение и для женских образов данной части тетралогии: несмотря на их периферийность, важным становится то, что гармония «зари» оказывается недоступна и для них.

Сюжетная линия каждой из героинь связана с неким грехом, и сами они становятся заложницами порока, носительницами инфернальных свойств. Так, в образе блудницы предстает Людмила Колгушина – истеричная замужняя актриса из Илева, готовая с согласия мужа «продаться» состоятельному петербургскому покровителю, обещающему ей столичную карьеру; тетушка Олимпиада (мещанка и купчиха), целый день «поющая романсы в халате», страдает от праздности и сладострастия, и, в конце концов, предает мужа, сбегая от солидного врача к молодому инженеру. Полина Ксаверьевна Розен – преподавательница живописи, некогда жившая в Париже, одержима гордостью, презирает пошлые калужские нравы, хотя и

вынуждена подчиняться им. Женщины не каются в своих грехах, однако и герой и повествователь избегают прямой оценки их поступков: герой в силу возраста и собственной греховности (он предаёт одноклассника, «сдав» его учителю, искушается унынием и неверием во время приезда в город Иоанна Кронштадтского), автор-повествователь на протяжении всего романа придерживается христианской нравственной позиции «не судите». В связи с этим образы грешниц приобретают антиномичность: нераскаявшихся блудниц оправдывает любовь, которая оказывается для них выше материального благосостояния (Олимпиада) и супружеского долга (Колгушина), а озлобленную художницу – нищета и нужда. Контрастным по отношению к остальным является образ Анны Сергеевны, лишенный греховного «ореола» благодаря соответствию детскому идеалу героя. Глеб знакомится с ней на концерте заезжего пианиста в калужском дворянском собрании, и впервые прочувствованная героем неповторимая атмосфера причастности к миру высокого искусства (музыки Гофмана), как и вполне земные привлекательные черты героини (высокий статус жены вице-губернатора, внешняя изящность), рождают чувство влюбленности, а сама Анна Сергеевна становится для Глеба символом потерянной гармонии, столь недостижимой, что юноше с ней страшно заговорить.

Третий роман «Юность» (1944) изображает период московского студенчества героя, поиски себя, своего дела и любви. Переломным моментом этих исканий, катарсисом становится просмотр чеховской «Чайки»: «сладостная и магическая» пьеса сгустила ощущение того, что «литература – это и есть жизнь» [Т. 4, с. 360], побудила Глеба отправить собственный рассказ в журнал и завести знакомство с поразившим его новым автором Андреем Александровым, и, наконец, обрести призвание литератора. В это же время Глеб прекращает общение с недалекой, похожей на «воздушный пирог» Лерой (молоденькой пианисткой-любительницей «с пышным нежным телом, милыми белокурыми кудряшками и горящими зелеными глазами» [Т. 4, с. 272]). Несмотря на физическое влечение, именно

из-за ее несоответствия идеалу оканчиваются неудачей их едва зародившиеся отношения; Глеба смущает в ней излишняя материальность, душевная грубость (по-крестьянски срубленный дачный дом, болтливая недалекая мать, пафосные разговоры о жертвенной любви, ее непонимание «Чайки»). Напротив, будущая жена Глеба Элли всецело соответствует «соловьевскому» образу женственности, сформировавшемуся еще в отрочестве: изящная, эмоциональная, восторженная («Серьезные люди могут считать ее истеричкой. Люди богемы любят» [Т. 4, с. 395]), далекая от практицизма, свойственного его матери (живет на деньги от заложенных в ломбард драгоценностей, в ее квартире всегда «шумно-изящный» беспорядок), увлеченная искусством и богемной жизнью, «одаренная талантом любви» [Т. 4, с. 402]. Даже семья героини отвечает притязаниям Глеба на высокую духовность, неординарность (отец – ученый-нумизмат с мировым именем, которого интересует только сфера легендарного прошлого).

Однако повествовательный ракурс в «Юности» расслаивается, и помимо сюжетной линии становления Глеба на первый план выходят также истории героинь, раскрывающие и другие функции женских образов в тетралогии. Герой в этот период вновь обретает утраченную гармонию, осознает свое предназначение, и центральной идеей становится искупление греха, «очищение – через жертву к примирению»²⁷⁵. Поэтому и оборотной стороной женской греховности становится способность женщины к жертве, преодолению эгоизма ради Другого. Так Лиза отправляется с сосланным за участие в студенческих забастовках Артюшей в Мценск, а затем, бросив родителей и столицу, пожертвовав музыкальной карьерой, уезжает за ним в калмыцкую степь. В истории Лизы аллюзивно актуализируются образы жен декабристов из некрасовской поэмы (политическая подоплека ареста Артюши, восхищение московских подруг, собиравших деньги на дорогу для Лизы, запрещенные свидания в тюрьме, разговор о Сибири и каторжниках со случайной попутчицей в купе поезда). Подобный контекст помогает осознать

²⁷⁵ Православная энциклопедия / [сост. Е.Л. Исаева]. М.: РИПОЛ классик, 2010. С. 172

масштаб личной жертвы героини, вписать ее в историю страны и понять универсальность самопожертвования как вневременного женского качества. Эмоциональная и богемная Элли также предстает образцом милосердия: одалживает деньги всем нуждающимся, ухаживает за обреченным Воленькой, служа ему единственной отрадой («Он всегда уж вас ждет. Как, говорит, Елена Геннадиевна придет, так мне и лучше» [Т. 4, с. 419]), незамедлительно выезжает к больной племяннице Глеба, а также помогает герою в литературном труде, перепечатывая его рукописи и разнося их в издательства.

Центральная тема последнего, четвертого, романа тетралогии «Древо жизни» (1952) также соотносима с идеей искупления, преодоления страданий. В сюжет романа автор вводит не только хронику последних дней уже знакомых читателю родственников центрального героя (мать, Соня-Собачка), но и историю родителей Элли, пытаясь воссоздать важность генеалогического древа семьи, его корней в период исторической катастрофы. Примечательно, что именно в этой части, изображающей изломанный постреволюционный мир, практически все действующие лица – женщины, чья жизнь в силу обстоятельств подчинена выживанию. Именно на примере героинь-женщин (за исключением Геннадия Андреевича) автор иллюстрирует силу человеческого духа в момент крушения реальности: мать лишается имения, семнадцать раз подает документы на выезд за границу к сыну; Соня-Собачка вынуждена ездить по судам, отстаивая ее имущество; у Агнессы Ивановны с мужем забирают дом на Земляном валу; сын Евдокии Михайловны растоптан митингующей толпой в первые дни революции, а она сама вместе с Ксаной попала под арест за религиозные убеждения; итальянка Мариучча трагически теряет всю семью; жена Нико Марина оказывается бездетной, и даже двенадцатилетней Тане приходится самостоятельно выхаживать заболевших пневмонией родителей. Но, несмотря на это, страдания, в соответствии с мыслью Достоевского («Страдание принять и

искупить себя им, вот что надо. Тогда Бог опять тебе жизнь пошлет»²⁷⁶, – советует Соня Раскольникову), становятся в романе залогом очищения и новой жизни для героев и России. Финал утверждает бесконечность человеческого пути (образы моря, песка, кораблей), необходимость преодоления трудностей с помощью высших сил («Так то и жить милостью Божьей» [Т. 4, с. 582]).

Итак, в каждом романе тетралогии семантика женских образов оказывается созвучной ключевой идее отдельной части, а сами женщины, окружающие центрального героя Глеба, помогают его самоопределению: в первом романе – способствуют воспитанию героя, формируя его мировоззренческие идеалы; во втором – демонстрируют греховность среды; в третьем – указывают на милосердие и готовность на жертву ради спасения других, в финальной части – открывают возможности к перерождению через страдание. Несмотря на то, что явные маркеры христианской семантики в женских образах тетралогии отсутствуют (по утверждению Н. В. Лау, в тетралогии Зайцева <...> истинное православное начало воплощено в мужских образах²⁷⁷), но поэтапная смена функций женских персонажей в судьбе героя соответствует ступеням христианского постижения Истины (Бога): райская гармония – грехопадение – покаяние, очищение – спасение, что несомненно определяется православной аксиологией автора.

²⁷⁶ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М.: ЕКСМО пресс, 2002. С. 336.

²⁷⁷ Лау Н. В. Воплощение идеала «Вечной женственности» в тетралогии Б.К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2012, № 3. С. 194-196.

Заключение

Женские образы в художественном мире Б. К. Зайцева играют важную роль, являются ведущими в образной структуре и логике развития сюжета, помогают раскрыть концепцию произведения.

Понимание писателем женского начала шире стереотипов патриархальной культуры, позитивистских материалистических учений и традиционного взгляда на женщину в христианстве. Наиболее явные параллели зайцевское представление о женском начале находит в идеях русской религиозной философии Серебряного века (софиология Вл. Соловьева, метафизика любви и пола Н. Бердяева). На разных этапах творческого развития писатель переосмысливает данные философские идеи, и знаки принятия или отрицания этих концепций присутствуют во всех значимых произведениях вплоть до финальной тетралогии Зайцева.

Сюжетно зайцевские героини всегда соотнесены с любовью, с разными вариантами воплощения этого чувства: гармоничная любовь, любовь-страсть, материнская любовь, несчастная любовь; жизнь женщины без любви маркируется автором как неполноценная.

Подтверждая тенденцию к сокращению в литературе XX века нарицательных ролевых моделей, специфика зайцевских героинь не позволяет их типологизировать по принципу традиционных женских ролей. Автор стремится к созданию неповторимого, индивидуального героя, намеренно видоизменяя типажи, обогащая их новыми сюжетными обстоятельствами или характерными чертами времени. Поэтика женских образов в прозе Б. К. Зайцева демонстрирует процесс изменения авторского видения мира. Трансформация представлений о женщине и способов воплощения женских образов отражает общую творческую эволюцию писателя. Именно с женскими персонажами, а не с более статичными мужскими, связано изображение нового типа героя на каждом этапе творческого развития автора.

В ранних сборниках «Тихие зори» и «Полковник Розов», отмеченных пантеистическим мировидением молодого автора и лирической стихией, женские образы даны в восприятии героя-повествователя и обладают мифопоэтическими, языческими характеристиками. Женщина здесь – мудрая и гармоничная земная натура, а ее образ, близкий соловьевской концепции женственности, создается с помощью импрессионистической поэтики, фольклорного кода, цветовой символики. В более поздних рассказах («Сестра», «Аграфена») женщина перестает быть объектом восприятия сознания лирического героя-мужчины, а ее самоценный внутренний мир изображен при помощи сложных способов повествования («Аграфена»). Именно в этих произведениях образ героини зайцевской прозы начинает коррелировать с христианским мирообразом.

Данная тенденция сохраняется и в сборнике «Сны», образно-тематическая специфика и персонажный состав которого отражают увлечение автора культурой символизма и декаданса. Акцент в изображении женщины смещен на эмоционально-психологическую составляющую, что достигается путем использования перволичного и персонального повествования, аллюзивного развертывания сюжета, культурного кода. Женщина приобретает черты современной писателю богемной среды, изображается как близкая к искусству сверхчувствительная творческая личность.

В сборнике «Земная печаль» изображается процесс изменения социального положения женщины, деятельность которой выходит за рамки сферы чувств и семейных отношений. В середине 1910-х гг. социальная жизнь женщины, ее профессиональная принадлежность становится определяющей характеристикой героини, меняет ее характер, обуславливает поступки, что служит свидетельством преобладания реалистических тенденций в творчестве Зайцева. Героини теряют индивидуальную природу, зачастую напоминают устойчивые типы, раскрывающие, а в некоторых случаях и пародирующие, действительность 1910-х годов.

Проблематика последнего доэмигрантского сборника «Путники» имеет философскую направленность. Писатель сосредоточен на теме человеческого самопознания, поиска героями смысла жизни, что проявляется в психологическом усложнении женских образов, их дистанцированности от современности. Главным становится духовная и этическая составляющая характера героини, ее мировоззрение, процессы и итоги жизненного самоопределения, поэтому внешние особенности и социальная обусловленность отходят на второй план.

Эмиграция разделила жизнь и творчество Б. К. Зайцева на два этапа, предопределила трансформацию его мировидения и необходимость поиска новых экзистенциальных опор, послужила толчком к религиозному самоопределению художника. В первом эмигрантском романе Б. К. Зайцева «Золотой узор» образ центральной героини полисемантичен, синтезирует характерные черты героинь дореволюционного творчества Зайцева, что было обусловлено основной авторской задачей изображения женщины-творца.

Процесс поиска адекватной новой реальности модели творчества запечатлен в малой прозе Зайцева 1920-х годов, в которой писатель (наряду с изображением героинь, соответствующих образцам ранней импрессионистической прозы, – «Диана») использует при создании образов женщин черты экспрессионистской поэтики, впервые создавая подчеркнуто антиэстетичный женский образ с деструктивной семантикой («Авдотья-смерть») или помещая женщину в гиперболизировано уродливое пространство («Анна»). Семантическая полярность героинь этого периода демонстрирует сложность авторского отношения к новой России.

Коренной перелом зайцевских представлений о женщине приходится на рубеж 1920–1930 годов. В романе «Дом в Пасси» и дневниковом цикле «Странник» окончательно оформляется христианская концепция мира, преодолевается дуализм авторского сознания; телесность и материальность теперь кодируются как приземленность, подверженность тлетворному влиянию плоти. Писатель укрепляется в реализме, героини становятся

носителницами определенного типа сознания, а усложняющий авторский взгляд на женщину аллюзивный план сведен к минимуму. Достоверность образов достигается глубоким погружением в психологию женщины и «встраиванием» женских характеров в социально-историческую реальность эмиграции.

Христианская аксиология и реалистическая поэтика нашли свое воплощение в итоговом произведении Б. К. Зайцева – автобиографической тетралогии «Путешествие Глеба». Несмотря на периферийное положение в ней женских образов, во многом именно их функциональная значимость в сюжете определяет православную концепцию тетралогии, позволяющую идентифицировать эволюцию центрального героя как путь к очищению через страдания.

Изображение женских образов в художественном мире Б. К. Зайцева характеризуется нелинейной динамикой, которая соотносится с изменением творчества писателя в целом: автор следует по пути психологического и мировоззренческого усложнения женских персонажей, на новом уровне возвращаясь к их более ранним художественным прототипам, что открывает синтетическую, цикличную природу его творческой системы.

В дальнейшем перспективным представляется сравнительно-сопоставительный анализ семантики женских образов в художественном наследии Б. К. Зайцева и творчестве других писателей Серебряного века и Русского зарубежья для конкретизации эстетического своеобразия эпохи.

Список использованной литературы

Произведения Б. К. Зайцева

1. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 1. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 608 с.
2. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 2. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 544 с.
3. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 3. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 576 с.
4. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 4. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 624 с.
5. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 5. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 544 с.
6. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 6. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 560 с.
7. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 7. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 528 с.
8. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 8. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 512 с.
9. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 9. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 560 с.
10. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 10. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 384 с.
11. Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 11. – М.: Русская книга, 1999–2001. – 512 с.
12. Зайцев Б.К. Дневник писателя. – М.: Дом Русского Зарубежья им. Александра Солженицына: Русский путь, 2009. – 208 с.
13. Зайцев Б. К. Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. – Л.: Лениздат, 1990. – 496 с.
14. Зайцев Б. К. Знак креста. Очерки. Публицистика / Сост., вступ. ст. и коммент. А. М. Любомудров. – М.: Паломник, 1999. – 560 с.

15. Зайцев Б. К. Улица Святого Николая. Повести и рассказы. – М.: Художественная литература, 1989. – 399 с.

Художественная, мемуарная литература

16. Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография / Вступ. ст. Е.В. Витковского; коммент В.П. Кочетова, Г.И. Мосешвили. – М.: Согласие, 1996. – 736 с.
17. Воспоминания о Серебряном веке. Сост. Вадим Крейг. – М.: Республика, 1993. – 558 с.
18. Дон Аминадо. Люди и судьбы русской эмиграции... Цена изнания есть страшная цена [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://webkamerton.ru/2011/05/lyudi-i-sudby-russkoj-emigracii-%E2%80%A6cena-izgnaniya-est-strashnaya-cena-don-aminado/> (дата обращения: 22.10.2015)
19. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: ЕКСМО пресс, 2002. – 640 с.
20. Ростова О. А. Напишите мне в альбом: беседы с Н.Б. Соллогуб в Бюсси-ан-От. – М.: Русский путь, 2004. – 280 с.
21. Слово о полку Игореве. – М.: Просвещение, 1984. – 298 с.
22. Ходасевич В. Ф. Некрополь. – М.: Азбука – Классика, 2008. – 192 с.
23. Шаховская З. Отражения. – М.: Книга, 1991. – 319 с.

Литература о творчестве Б. К. Зайцева

24. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). – М.: Терра, 1998. – 543 с.
25. Абишева У. К. Неореализм в русской литературе 1900-1910 годов. – М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2005. – 286 с.
26. Адамович Г. Борис Зайцев // Адамович Г. Одиночество и свобода. Литературно-критические статьи. СПб.: Алетейя, 1993. С. 102-113.

27. Айхенвальд Ю.И. Борис Зайцев // Ю.И. Айхенвальд. Силуэты русских писателей. В 3 выпусках. Вып. 3. – М., 1906–1910. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://dugward.ru/library/zaycev/aihenv_zaycev.html (дата обращения: 05.11.2013)
28. Анри (Глушкова) Н. Б. Организация времени в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С. 102-114.
29. Аринина Л. М. Роман Б. Зайцева «Золотой узор» и его место в творческой биографии писателя // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст: Вторые Международные Зайцевские чтения. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2000. – С. 76-82.
30. Бабенко Н. П. Духовно-нравственные проблемы творчества Б.К. Зайцева 1990–1920-х годов: автореф. дисс... канд. филол. наук. – М., 2010. – 23 с.
31. Баландина М. Б. Художественный мир Б. Зайцева: поэтика хронотопа: дис. ... канд. филол. наук. – Магнитогорск, 2003. – 185 с.
32. Брандт Г. Философская антропология феминизма. – СПб: Алетейя, 2006. – 160 с.
33. Бронская Л. И. Концепции личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. Шмелев, Б. Зайцев, М. Осоргин: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Ставрополь, 2001. – 42 с.
34. Васильева М. Б. Зайцев. (О трагической судьбе литературного поколения I волны эмиграции) // Литературное обозрение. – 1996. – № 2. – С. 63-69.

35. Воробьева Г. В. Система мотивов малой прозы Б.К. Зайцева 1901–1921 и ее эволюция: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2004. – 27 с.
36. Воропаева Е. Всепрощающая даль // Литературное обозрение. – 1989. – № 12. – С.180-188.
37. Габдуллина В. И. Мотив искушения женщиной в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. – Томск: ТГПУ, 2005. – С. 15–23.
38. Горький М. О Б. Зайцеве // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29. М.: Правда, 1955. – С. 86, 431
39. Гиппиус З. Н. Тварное. Журн. Весы. – М.: Скорпион, 1907. – № 3. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://gippius.com/doc/articles/tvarnoe.html> (дата обращения: 21.10.2013)
40. Демидова О. Р. Борис Константинович Зайцев. Ч. 2. // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 208–224.
41. Драгунова Ю. А. Проза Б. К. Зайцева 1901–1922 годов: автореф. дисс. ...канд. филол. наук. – Тверь, 1997. – 16 с.
42. Дудина Е. Ф. Творчество Б. К. Зайцева 1901–1921 годов: своеобразие художественного метода: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2007. – 21 с.
43. Захарова В. Т. Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: автореф. дисс. ...д-ра филол. наук. – М., 1995. – 69 с.
44. Иванов В.В., Топоров, В.Н. Славянская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 тт. Т. 2. – М., 1982. – 755 с.

45. Иезуитова Л. А. Борис Константинович Зайцев. Ч. 1. // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – С. 208–224.
46. Иезуитова Л. А. В мире Бориса Зайцева // Б. К. Зайцев Земная печаль: В 6 тт. Т. 1. – Л.: Лениздат, 1990. – С. 5–16.
47. Калганникова И. Ю. Жанровый синтез в биографической и автобиографической прозе Б.К. Зайцева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 18 с.
48. Камильянова Ю. М. Житийный тип повествования в прозе Б. Зайцева 1920-х годов // Вестник ВЭГУ. – Уфа, – 1996. – № 3. – С.48-56
49. Камильянова Ю. М. Сюжетные особенности романа «Золотой узор // Вестник ВЭГУ. – Уфа. – 2010. – №3. – С. 42-56.
50. Камильянова Ю. М. Типы сюжетного повествования в прозе Б.К. Зайцева 1900–1920 гг.: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 1998. – 23 с.
51. Карпов А. С. Эстетическая концепция жизни в прозе Б. К. Зайцева // Филологические науки. – М. – 2004. – №6. – С. 36–44.
52. Князева О. Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Орел, 2007. – 23 с.
53. Князева О. Г. Символичность имен как характерная особенность творчества писателя (Фамилия Христофоров в «Голубой звезде» Б. Зайцева) // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С. 55–59.

54. Коковина Н. З. Феноменология памяти в тетралогии Б. Зайцева «Путешествие Глеба» // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С. 114-124.
55. Колтоновская Е. Борис Зайцев // Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 2. Под ред. проф. С. А. Венгерова. – М.: XXI век – Согласие, 2000. – С. 67-80.
56. Компанец В. В. Герой, дом, путь в тетралогии Б. К. Зайцева Путешествие Глеба // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2003. – № 13 – С. 38-44.
57. Конорева В. Н. Жанр романа в творческом наследии Б.К. Зайцева: автореф. дис. ... канд. филол. наук: – Владивосток, 2001. – 27 с.
58. Костиков Вяч. Не будем проклинать изгнание // Пути и судьбы русской эмиграции. – М., 1990. – С. 32-44.
59. Крыжицкий С. Разговоры с Б. Зайцевым // Новый журнал. 1983. – № 150. – С. 191-200
60. Курочкина А. В. Поэтика лирической прозы Б. К. Зайцева: автореф... дисс. ... канд. филол. наук. – Уфа, 2003. – 22 с.
61. Лау Н. В. Воплощение идеала «Вечной женственности» в тетралогии Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба» // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – № 3. – С. 194-196.
62. Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2013. – 848 с.

63. Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья. Б. Зайцев. И. Шмелев. – СПб., 2003. – 272 с.
64. Михайлов О. Н. Зайцев // Литература русского зарубежья: 1920-1940 / Отв. ред. О. Н. Михайлов. Вып. 2. – М.: ИМЛИ, «Наследие», 1995. – 432 с.
65. Млечко А. В. Иеротопия: построение сакральных пространств в романе Б. К. Зайцева «Дом в Пасси» (по страницам «Современных записок») // Вестник Волгоградского государственного университета. – 2008. – № 7. – С. 78-93.
66. Ничипоров И. Б. Личность и историческое время в романе Б. Зайцева «Золотой узор» // Калужские писатели на рубеже Золотого и Серебряного веков. Сб. ст.: Пятые Международные юбилейные научные чтения. Вып. 5. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2005. – С. 31-39.
67. Норина Н. В., Седина Н. В. Женские образы в прозе Б. К. Зайцева // Международный научно-исследовательский журнал. – 2013. – № 6-3 (13). – С. 6-9.
68. Полонский В. В. Б. К. Зайцев // История русской литературы XX века 20-50-е годы. Литературный процесс. – М.: Флинта, 2006. – С. 641-643.
69. Полякова М. А. Лирическая проза И. А. Бунина и Б. К. Зайцева (1890-1900-х гг.) // Иван Бунин и литературный процесс начала XX века до 1917 г. – Л., 1985. – С. 101-111.
70. Прокопов Т. Ф. Восторги и скорби поэта прозы: вступит. ст. // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 11 тт. Т. 1. – М.: Русская книга, 1999. – С. 3–30.
71. Ровицкая Ю. В. Образ юродивого и тема юродства в творчестве Ф.М. Достоевского и Б. К. Зайцева (Роман «Идиот» и повесть «Голубая звезда») // Творчество Ф. М. Достоевского: проблемы, жанры, интерпретации. – Новокузнецк, 1998. – С. 61-65.
72. Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. Т. 2. – М. : XXI век – согласие, 2000. – 472 с.

73. Сваровская А. С. Житийное начало в повести Б. Зайцева «Аграфена». Проблема метода и жанра: Сб. статей / Отв. ред. Ф. З. Канунова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1997. – С. 153–163.
74. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX начала XX века. Учебник для студентов педагогических ин-тов и ун-тов. – М.: Просвещение, 1993. – 383 с.
75. Соколов А. Г. История русской литературы конца XIX-начала XX века. М.: Юрайт, 2012. – С. 107-115.
76. Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 180 с.
77. Сомова С. В. Воспоминание как узнавание в романе Б. К. Зайцева «Золотой узор // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С. 84–92.
78. Сомова С. В. К вопросу о типах сюжета в ранних рассказах Б. К. Зайцева и повести «Аграфена» // Памяти профессора В. П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX–XX веков: Международный сборник научных статей / Под ред. С. А. Голубкова, Н. Т. Рымаря. – Самара: Изд-во Самарского университета, 2005. – С. 97-104.
79. Сомова С. В. Поэтика сюжета прозы Б. Зайцева (рассказы и повести 1901-1929 гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 1998. – 18 с.
80. Струве Г. П. Русская литература в изгнании. – Paris, 1984. – 340 с.
81. Струве Н. Писатель-праведник. Памяти Б. К. Зайцева (Некролог) // Вестник. – 1971. – № 101-102. – С. 317-318.
82. Тмарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века. Проблемы поэтики, сюжета, жанра. – М.: INTRADA, 2007. – 256 с.

83. Титкова Н. Е. Образ детства в романе Б. К. Зайцева «Заря» // Культура и образование. – 2014. – № 9 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vestnik-rzi.ru/2014/09/2457> (дата обращения: 03.07.2015)
84. Толмачев В. М. От жизни к житию: логика писательской судьбы Б. Зайцева // Российский литературоведческий журнал. – 1994. – №4. – С. 78–84.
85. Тхоржевский И. Русская литература: В 2 тт. Т. 2. – Париж, 1946. – 650 с.
86. Хатямова М. А. Аллюзивность как способ трансформации канонической семантики сюжета (Б. К. Зайцев) // Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – С. 251-304.
87. Щедрина Н. М. Борис Зайцев // Литература русского зарубежья (1920-1990): учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2006. – С. 79-86.
88. Яркова А. В. Жанровое своеобразие творчества Б.К. Зайцева 1922–1972 годов. Литературно-критические и художественно-документальные жанры. – СПб: ЛГОУ им. А.С. Пушкина, 2002. – 211 с.
89. Яркова А. В. Образ Франции в произведениях Б. К. Зайцева («Странник», «Дом в Пасси») // Проблемы изучения жизни и творчества Б.К. Зайцева: Сб. ст. Третьи Международные Зайцевские чтения. Вып. 3 – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2001. – С. 175-184.

Источники по истории и теории литературы, философии, культурологии

90. Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы (1960–1970 годы). – Новосибирск: Наука, 1985. – 132 с.
91. Бальбуров Э. А. Поэтическая философия русского космизма: Учение, эстетика, поэтика. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 242 с.

92. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Наука, 1975. – 364 с.
93. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – С. 364.
94. Базыма Б. А. Цвет и психика. Монография. ХГАК. – Харьков, 2001. – 172 с.
95. Бандуровский К. В. Бессмертие души в философии Фомы Аквинского. – М.: РГГУ, 2011. – С. 116.
96. Баршт К. А. Художественная антропология А. Платонова. – Воронеж: Изд-во ВПГУ, 2001. – 154 с.
97. Бедненко Г. Б. Греческие богини. Архетипы женственности. – М.: Класс, 2005. – С. 118.
98. Бердникова О. А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции. Дисс. ...д-ра филол. наук. – Воронеж, 2009. – 407 с.
99. Бердяев Н. А. Душа России // Бердяев Н. А. Судьба России. – М.: Сов. писатель, 1990. – 252 с.
100. Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Русский эрос или философия любви в России. – М., 1991. – 478 с.
101. Бердяев Н. А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
102. Бердяев Н. А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Международные отношения, 1990. – 306 с.
103. Березкина Е. П. Типология женских образов в народническом романе (на материале творчества Н. А. Арнольди, С. И. Смирновой, Н. Д. Хвощинской, О. А. Шапир). Дисс. ... канд. филол. наук. – Улан-Удэ, 2004. – 167 с.
104. Бочаров С. Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 158–160.

105. Введение в литературоведение / Вершинина Н. Л., Волкова Е. В., Илюшин А. А. – М.: Оникс, 2005. – 416 с.
106. Чернец Л. В., Хализев В. Е. Введение в литературоведение. – М.: Академия, 2010. – 720 с.
107. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – С. 402 – 424.
108. Веселовский А. Н. Избранное: историческая поэтика, – М.: РОССПЭН, 2006. – 688 с.
109. Вейнингер О. Пол и характер. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – 608 с.
110. Вебер М. Работы М. Вебера по социологии, религии и культуре / АН СССР, ИНИОН, Всесоюз. межвед. центр наук о человеке при президиуме. Вып. 2. – М.: ИНИОН, 1991. – 704 с.
111. Воскресенская М. А. Символизм как мировоззрение Серебряного века. – Томск: Изд-во Томского Университета, 2003. – 226 с.
112. Гачев Г. Национальные образы мира. – М.: Академия, 1998. – 430 с.
113. Горшунова О. В. Женское божество в системе религиозно-мировоззренческих представлений народов Средней Азии. – Москва: ИЭА РАН, 2007. – 49 с.
114. Дашевская О. А. Мифотворчество В. Соловьева и «соловьевский текст» в поэзии XX века / Под ред. В. А. Суханова. – Томск: Изд-во Том. Ун-та, 2005. – 150 с.
115. Декарт Р. Рассуждения о методе // Декарт Р. Соч.: В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1989. – 654 с.
116. Дзущева Н. В. «Истина о женщине» в поэтическом контексте Серебряного века // Вестник ИвГУ. Серия Филология. – 2001. – Вып. 1. – С. 17–32.
117. Зинченко В. П. Возможна ли поэтическая антропология. – М.: Изд-во Российского открытого ун-та, 1994. – 44 с.

118. Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография / отв. ред. М. А. Хатямова. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2014. – 364 с.
119. Иванов П. К. *La dame de Paris* // Литература русского зарубежья: Антология. Том 1. – М.: Книга, 1991. – С. 373-375.
120. Иванова Т. Н. «Новый» тип русской женщины в изображении И. С. Тургенева и Н. С. Лескова (Романы «Накануне» и «Некуда»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Орел, 2002. – 19 с.
121. Ильин И. А. О вечно-женственном и вечно-мужественном в русской душе // И. А. Ильин. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. – М.: Русская книга, 1996. – 843 с.
122. Ильин И. А. Родина и мы // Литература русского зарубежья: Антология. Том 2. – М.: Книга, 1991. – С. 418-433.
123. Исупов К. Г. Исповедь: к определению термина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) – СПб: Изд-во Института Человека РАН (СПб Отделение), 1997. – С. 194-206.
124. Италия в русской культуре Серебряного века. – М.: Наука, 2005. – 470 с.
125. Казанский Н. Исповедь как литературный жанр // Вестник истории, литературы, искусства / РАН, Отделение ист.-филол. наук; гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин. – М.: Собрание, 2009. Т. 6. – С. 73-90.
126. Кант И. О различии возвышенного и прекрасного у мужчин и женщин // И. Кант. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 2. – М.: Наука, 1984. – 543 с.
127. Капица Ф. Славянские традиционные праздники и ритуалы. – М.: Флинта, 2011. – 296 с.
128. Кардапольцева В. Н. Женские лики России. – Екатеринбург: гуманитарный университет, 2000. – 160 с.

129. Кашина Н. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. – М.: Художественная литература, 1986. – 318 с.
130. Козлов С. В. Литературная антропология и поэтика персонажа // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2013. – № 7 (25). Ч. 1. – С. 93-98.
131. Кузина Н. В. Элевсинские сакральные традиции и культ Диониса в античных государствах северного Причерноморья. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2008. – № 6. – С. 178-182.
132. Кун Н. А. Мифы и легенды Древней Греции. – М.: Просвещение, 1974. – 544 с.
133. Купер Д. Энциклопедия символов. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.
134. Лакшин В. О доме и бездомье: Александр Блок и Михаил Булгаков / В. Я. Лакшин // Литература в школе. – 1993. – № 3. – С. 13-16.
135. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
136. Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940) / Гл. ред. А. Н. Николюкин; Редкол.: Н. А. Богомолов и др. – М.: РОССПЭН, 1997–2006. Т. 1. Писатели русского зарубежья. Ч. I–III. – М.: РОССПЭН, 1997. 512 с. Т. 2. Периодика и литературные центры. Ч. I–III. – М.: РОССПЭН, 2000. – 639 с. Т. 3: Книги. Ч. I–III. – М.: РОССПЭН, 2002. – 712 с. Т. 4: Всемирная литература и Русское Зарубежье. – М.: РОССПЭН, 2006. – 543 с.
137. Литературоведение как литература: сборник в честь С. Г. Бочарова / под ред. Попова И. Л. – М.: Языки славянской культуры: Прогресс-Традиция, 2004. – 512 с.
138. Литературоведение от А до Я. – М.: Педагогика-пресс: Современная педагогика, 2001. – 528 с.

139. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с.
140. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Лотман Ю. М. и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994. – С. 11-263.
141. Лосев А. Ф. Античная литература. Под ред. А. А. Тахо-Годи. Издание седьмое. – М.: ЧеРо, 2005. – 544 с.
142. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. – М., 1996. – 976 с.
143. Лосев А.Ф. Русская философия // Русская философия. Очерки истории. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1996. – 397 с.
144. Лосский Н. Вл. Соловьёв и его преемники в русской религиозной философии // Н. Лосский. Путь. – М.: Прогресс, 1992. – С. 378 с.
145. Лотман Ю. М. Женский мир. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Lotman/02.php (дата обращения: 26.02.2013)
146. Лукьянова Л. В. Проблема женских характеров в рассказах А. П. Чехова: (В свете дискуссии по «женскому вопросу»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1996. – 19 с.
147. Максимович И. Духовное состояние русской эмиграции. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/1446.html> (дата обращения: 30.08.2015)
148. Марков Б. В. Философская антропология: очерки истории и теории. – СПб.: Лань, 1997. – 384 с.
149. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – М.: Издательство РГГУ, 2001. – 180 с.
150. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 736 с.

151. Михайлова М. В. Молчание и слово (таинство покаяния и литературная исповедь). – СПб: Изд-во Института Человека РАН, 1997.
[Электронный ресурс] – Режим доступа:
http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Relig/Article/Mihail_MolSlov.php
(дата обращения: 22.09.2013)
152. Ницше Ф. Происхождение трагедии из духа музыки // Ф. Ницше. Избранные произведения в 2 тт.: Т. 1. – М.: Сирин, 1990. – 864 с.
153. Пайман А. История русского символизма / Пер. с англ. В. В. Исаковский. – М.: Республика, 2000. – 415 с.
154. Пак Н. И. «Русь вечная» в творчестве Б. К. Зайцева // Творчество Б. К. Зайцева в контексте русской и мировой литературы XX века. Четвертые Международные научные Зайцевские чтения. Выпуск 4. – Калуга: Институт повышения квалификации работников образования, 2003. – С. 152-164.
155. Православная энциклопедия. Том XIV. – М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. – 410 с.
156. Православная энциклопедия [сост. Е. Л. Исаева]. – М.: РИПОЛ классик, 2010. – 499 с.
157. Розанов В. Женщина перед великою задачею // В. Розанов. Избранные сочинения. – М.: Правда, 1990. – 512 с.
158. Русское Зарубежье: Золотая книга эмиграции: Энциклопедический биографический словарь. – М.: РоссПЭН, 1997. – 742 с.
159. Русский фольклор. Учебник для высших учебных заведений / под ред. В. И. Коровина, Т. А. Зуевой, Б. П. Кирдан. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 400 с.
160. Руссо Ж.-Ж. Эмиль или О воспитании // Ж.-Ж. Руссо. Педагогические сочинения. В 2 т. Т. 1. – М.: Просвещение, 1981. – 336 с.

161. Рымарь Н. Т. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж, 1978. – 128 с.
162. Рымарь Н. Т., Скобелев В. П. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж, 1994. – 264 с.
163. Рябов О. В. Русская философия женственности (XI–XX вв.). – Иваново: Юнона, Ивановский государственный университет, 1999. – 359 с.
164. Савельева В. В. Художественная антропология. – Алматы: Изд-во АГУ им. Абая, 1999. – 410 с.
165. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. – 320 с.
166. Символика и эмблематика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://simvolika.info/s/simvolika-cveta.html> (дата обращения: 09.03.2014)
167. Символика цвета в различных культурах [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://stud24.ru/culture/simvolika-cveta-v-razlichnyh-kulturah/33409-106196-page2.html> (24.01.2013)
168. Скиба В. А., Чернец Л. В. Образ художественный // Л. В. Чернец и др. Введение в литературоведение. – М.: Высшая школа, 2004. – С. 25-42.
169. Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н. И. Толстого: В 2 тт. Т. 2. – М., 1999. – 690 с.
170. Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
171. Словарь литературоведческих терминов / под ред. И. А. Елисеева, Л. Г. Полякова. – Ростов на Дону: Феникс, 2002. – С. 404.
172. Словарь русского языка / под ред. С. И. Ожегова, Н. Ю. Шведовой. 24-е издание. – М.: ОНИКС 21 век, 2003. – 944 с.
173. Соловьев В. С. Смысл любви. Избранные произведения. – М.: Современник, 1991. – 525 с.

174. Соловьев В. С. София // В. С. Соловьев. Собр. соч.: в 20 тт. Т. 2. – М.: Наука, 2000. – 430 с.
175. Сорокина Т. А. Идеал красоты в контексте ментальности отечественной культуры IX–XVII вв.: генезис и исторические трансформации: Автореф. ... канд. культурол. наук. – М., 2008. – 26 с.
176. Супранская А. В. Словарь русских личных имен. – М.: Эксмо, 2004. – 544 с.
177. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. – М.: Прогресс, 1995. – 624 с.
178. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 121-132.
179. Тарасенко В. В. Концепты «жизнь» и «смерть» в системе языка и сознания разноязычных носителей: на материале фразеологизмов. Автореф. дисс. ... канд филол. наук. – Комсомольск-на-Амуре, 2008. – 23 с.
180. Теория литературы. Учебное пособие / под ред. Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы, С. Н. Бройтмана. – М.: Академия, 2004. – 513 с.
181. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 630 с.
182. Удодов Б. Т. Пушкин: художественная антропология. – Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1999. – С. 304 с.
183. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 324 с.
184. Федотов Г. П. Мать-земля: (к религиозной космологии русского народа) // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: (Избр. ст. по философии русской истории и культуры): В 2 тт. Т. 2 – СПб., 1991. – 704 с.

185. Фомина З. В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 207 с.
186. Фрезер Д.-Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1980. – С. 116.
187. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Plot_Freidenberg.html (дата обращения: 24.02.2014)
188. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/p/Plot_Freidenberg.html (дата обращения: 24.02.2014)
189. Хазагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир, 2002. – №1. – С. 45-60.
190. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3 изд. испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
191. Хамитов Н. В. Философия человека: от метафизики к метаантропологии. – М.: Ника-Центр, 2002. – 336 с.
192. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
193. Хатямова М. А. Сюжет умирания в повестях Н. Н. Берберовой // Жанровые и повествовательные стратегии в литературе русской эмиграции: коллективная монография / отв. ред. М. А. Хатямова. – Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2014. – С. 295-315.
194. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Советский писатель, 1970. – 176 с.
195. Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы // Вопросы литературы. – 1975. – № 3. – С.90-112.
196. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. – М.: Художественная литература, 1982. – 336 с.

197. Черная Л. Антропологический код древнерусской литературы. – М: Языки славянских культур, 2008. – 464 с.
198. Ширинянц А. А. Из истории русского консерватизма. Почвенники. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.rosconservator.ru/articles/43/> (дата обращения: 04.02.2013)
199. Шестов Л. На весах Иова. – М.: АСТ, Фолио, 2001. – 376 с.
200. Шопенгауэр А. Избранные произведения / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – 269 с.
201. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983. – 382 с.
202. Шпенглер О. Закат Европы. – Новосибирск: ВО Наука. Сибирская издательская фирма, 1993. – 672 с.
203. Шутова Е. В. Архетипы «дом» и «бездомье» и их объективация в духовной культуре: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2011. – 25 с.
204. Шюре Э. Великие просвещенные. Очерк эзотеризма религий. Перевод Е. Писаревой. Второе исправленное издание. – Калуга: типография губернской земской управы, 1914. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://psylib.ukrweb.net/books/shure01/txt41.htm> (дата обращения: 26.01.2014)
205. Эйхенбаум Б. М. Теория формального метода [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/method/method09.html> (дата обращения: 12.09.2013)
206. Эллис (Кобылинский, Л. Л.). Русские символисты. – Томск: Водолей, 1998. – 288 с.
207. Элиаде М. Словарь религий, обрядов, верований. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 352 с.
208. Энциклопедический словарь. Славянская мифология. – М.: Эллис Лак, 1995. – 416 с.

- 209. Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Просвещение, 1987. – С. 252-257.
- 210. Юнг К. Г. Психологические типы. – М.: Университетская книга, 1995. – 720 с.
- 211. Юнг К. Г. Человек и его символы. – М.: Практика, 1997. – 420 с.
- 212. Izer W. Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press Publ., 1993. 380 p.