

ВАЛЕНТИН РАСПУТИН И ГРИГОР ТЮТЮННИК:  
РЕФЛЕКСЫ „ВРЕМЕНИ ПОДРОСТКА”

VALENTIN RASPUTIN AND GRYGOR TIUTIUNNYK:  
REFLEXES OF “THE TIME OF TEENAGER”

ВАЛЕНТИНА НАРИВСКАЯ

ABSTRACT. The phenomenon of “the time of teenager” in the literature is investigated in the article. The key characteristics of the teenager as a literary type and its genesis in Russian, Ukrainian and foreign literature are allocated. The existential poetics of the image of a teenager in Valentine Rasputin’s story, *French Lessons*, and Grygor Tiutiunnyk’s stories *Death of the Gentleman* and *The Ovary* is analyzed.

Валентина Наривская, Днепропетровский национальный университет им. О. Гончара, Днепропетровск – Украина.

Само название статьи требует некоторых предварительных пояснений. На первый взгляд, нет ничего неожиданного в соотнесении Валентина Распутина с украинской плеядой – Григором Тютюнником, Василем Стусом, Василем Симоненко, Анатолием Димаровым, и не только потому, что современный компаративный подход предполагает подчас даже парадоксальные вольности в выборе фигур для сравнительного анализа. Укажем и на то, что на последующих страницах речь будет идти не о поисках типологических мест, очевидных или несколько приглушенных реминисценций, аллюзий из мировой классики, усвоенных, скорее, в качестве *tradere*<sup>1</sup>, чем заимствованных, и не о привычной компаративной кропотливости при анализе нескольких произведений, что далеко не всегда может подвести к искомому ключевому моменту. Основная интенция этой статьи состоит в раскрытии словосочетания „рефлекс «времени подростка»”, акцентирующего внимание на освоении великого „подросткового” культурного и литературного наследия – от Федора Достоевского до Распутина, Александра Довженко, Тютюнника, Владимира Богомолова, Джерома Сэлинджера, Джеймса Олдриджа, а также научные разработки Жана Пиаже, которые оставили значительный след и в сфере филологии.

<sup>1</sup> *Tradere* (лат. ‘передавать, сообщать’) – предполагает передачу содержания сознания, мысли и т.п. от поколения к поколению, см.: Е.Ф. Г у б с к и й, Г.В. К о р а б л е в а, *Филологический энциклопедический словарь*, Москва 2004, с. 574.

„Подростковые” произведения великих классиков литературы XIX–XX веков получили надлежащие оценки как явления самодостаточные, но, к сожалению, вне контекстуального осмысления. Лишь спустя десятилетия сформировалась проблема понимания подростковости в литературе разных стран как некоей цепной реакции, результатом которой было качественное ее (проблемы) обновление. Да и художественные произведения, начиная от *Подростка* Достоевского, рассказов Винниченко в связке с произведениями XX века, казалось бы, отдаленными в пространстве и времени, обретают контекстуальный смысл.

И все же литература, подчиняясь закономерностям художественно-эстетического развития, а не идеологической привередливости, вырисовала проблему подростка в совершенно неожиданном (но давно предполагаемом) ракурсе – в статусе литературного типа (что не так часто случается в литературе)<sup>2</sup>, в котором пульсировал смысл „возможного человека”. В обозначенном Мераба Мамардашвили понятии акцентированы, как известно, отдельные черты или полные характеристики явления как некоего философского акта, когда „возможный человек... может сверкнуть на какое-то время, промелькнуть, установиться в пространстве некоторого собственного усилия”<sup>3</sup>. Феномен „собственного усилия” в этой ситуации чрезвычайно важен и, по сути, является ключевым, поскольку обусловлен определенным отрывом от традиционных отечественных представлений о подростке: „дитя на подросте” (по Владимиру Далю) и приближающейся перспективой реализации подростковых открытий лишь к концу 1950-х, 1960–1970-х гг. на волне „оттепели” и постоттепельного времени.

Как отмечалось неоднократно, современники Достоевского так и не смогли уловить в романе *Подросток* „мерцание авторского замысла и умысла”<sup>4</sup>. Та же участь, как представляется, постигла и мощный литературно-художественный „подростковый” пласт в литературе второй половины XX века, где происходил процесс рождения новых ценностей, мощно влияющий на гуманитар-

<sup>2</sup> По сей день в литературоведении мнения о литературном типе остаются дискуссионными. Мы отталкиваемся от концепции литературного типа, предложенной Н. Тамарченко и объединяющей в понятии „типа” внешние и внутренние характеристики:

Тип – персонаж особого рода: представляющий собой готовую и объективированную автором „сверхиндивидуальную” (Г. фон Вильперт) внешнюю форму человека..., прочно связанную с его предметным окружением (социальной средой, бытом) и включающую в себя произвольно заимствованный или усвоенный устойчивый принцип поведения.

Н.Д. Т а м а р ч е н к о, *Тип*, [в:] *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва 2008, с. 263.

<sup>3</sup> М.К. М а м а р д а ш в и л и, *Проблема человека в философии*, [в:] *О человеческом в человеке*, Москва 1991, с. 8–21, 11.

<sup>4</sup> Роман Ф.М. Достоевского „Подросток”: возможности прочтения. Сборник статей, Коломна 2003, с. 6.

ную сферу в целом, на человеческое сознание. Если на Западе этот процесс усугублялся неразработанностью проблем подростковости как таковых (как известно, в США понятие „подростковости” было введено в научный обиход лишь в 1944 г.), то в русской литературе многое было связано с возвращением традиций Достоевского, когда теоретическая рефлексия об идее подростка XIX и XX веков актуализировалась, но не всегда обретала надлежащую глубину, что в значительной мере было обусловлено длительным предвзятым отношением к Достоевскому и в некоторой степени недооцененными потенциальными возможностями развития образной специфики подростковости.

„Со-бытийственность” украинских и русских писателей 1950–1960-х годов, в недалеком прошлом послевоенных подростков, на чьих плечах была колоссальная ответственность за судьбу страны, подкреплена философским определением их как поколения, как генерации, связанной кровными узами с важнейшими историческими событиями – возрождением мира после войны. Осознание себя поколением было актом мощного духовного влияния на мир. Время вырисовывало групповой портрет поколения, объединенного тем, что Мамардашвили называл „связью понимания”, погруженностью „в непосредственную человечность”, компенсирующую „взаимным пониманием и человеческим обогревом неразвитость нашей социальной гражданской жизни”. В особенностях „взаимного человеческого обогрева” философ усматривал „давнюю мирскую традицию, или традицию мира, общины”<sup>5</sup>.

По этому „общинному” принципу жила литература 1950–1960–1970-х гг. Обусловленная динамикой эстетического развития, она оставила в истории литературы факт мощной, как оказалось, „закатной” вспышки крестьянского сознания, противостояния деревенского и городского образов жизни. Определение „деревенская проза”, изначально воспринимаемое как уничижительное, пережило триумф и превзошло само себя, оставаясь формой необычайно яркого пробуждения самосознания, наиболее полно воплощенного в образе подростка с особенным душевным состоянием, обостренным мироощущением и мировосприятием, когда только формируется отношение к миру и себе, когда возникает желание быть началом чего-то в мире. Этим обусловлено то духовное поле, которое объединило героев Довженко (*Зачарованная Десна*), Распутина (*Уроки французского*), Тютюнника (*Смерть кавалера, Завязь*), Димарова (*На коне и под конем*), Нагибина (*Книга детства*), Сэлинджера (*Над пропастью во ржи*), Олдриджа (*Последний дюйм*), Богомолова (*Иван*) и вместе с тем дистанцировало их от персонажей безудержного экзистенциального самопроектирования. Безусловно, это далеко не полный перечень авторов и произведений, кардинально изменивших представление о роли подросткового типа в литературе. Это была в некоторой степени альтернативная ситуация по отношению к поискам нового героя в литературе, в котором ярче, вырази-

<sup>5</sup> М.К. М а м а р д а ш в и л и, *Проблема человека в философии...*, указ. соч., с. 9.

тельнее, разнообразнее явлено в неожиданной соотнесенности высокое и сниженное, игровое и серьезное в образах, получивших афористические, метафорические определения<sup>6</sup> – „зав’язь”, „дивак”, „пагін” (рус. „росток”), „дикий” (Тютюнника), „характерник” (Димарова), „чудик” (Василия Шукшина) с акцентированным сочетанием природного и литературно-культурного, позволяющего выбрать для себя как форму бытия отшельничество, обособленность (ситуация, характерная в большей степени для украинской литературы). Вместе с тем и для русской, и для украинской литератур создание образа „чудика”, „дивака”, „характерника” было тесно связано с антиповеденческими типами, в основе которых – традиции смеховой культуры. Как известно, европейское искусство формировало типологию антиповеденческих образов, где исходным был образ трикстера. Интересной представляется мысль об их связи „с каким-то иным, идеальным бытием. Потому они и предстают «не от мира сего»”<sup>7</sup>.

Но даже без метафорической конкретизации, как, например, у Распутина, Виктора Астафьева, в образе подростка ощутимы смысловые новации, привнесенные экзистенциальной поэтикой – не менее важным открытием, в значительной мере обусловленным появлением обновленного образа подростка. Обновленность явила себя в завышенной экзистенциальной философизации подросткового сознания, что изменило смысл и качество героического поведения и народно-этического содержания бытия. Подростковый тип в таком гармоническом сочетании природного и культурного предстает как идеал послевоенного времени, среди идеальных нравственно-этических качеств которого – стратегия молчания. Так, герой Тютюнника сформировал в себе особенное качество молчаливого диалога с природой (*Зав’язь*), т.е. диалога духовно-душевного, что постепенно приобрело качество модели поведения и жизни в целом. Герой рассказа *В сутінках* в состоянии обиды на мать за предательство по отношению к отцу, уже погибшему на фронте, выбрал для себя молчание как стратегию жизни и взаимоотношений с матерью. Ежегодные встречи необходимы каждому из них, и это молчание красноречивее диалога. Молчаливая сдержанность, характерная и для героя В. Распутина, воспринимается как оппозиция суетливости. В молчаливом диалоге усматривается работа мысли, состояние духа. Повзрослевший сын фронтовика пытается реализовать подростковые приобретения.

Экзистенциальное философствование в то время считалось предпочтительным, поскольку открывало возможность плотного осязания смысложизненных вопросов и их генезиса. Экзистенциальный опыт литературы этих лет,

<sup>6</sup> Отметим, метафорические определения художественных явлений – одна из особенностей литературоведческого философствования М. Бахтина, вызвавшая неоднозначную реакцию, но необходимость в ней была ощутима.

<sup>7</sup> Н. Х р е н о в, *Логика художественного процесса Нового времени*, [в:] *Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа*, Санкт-Петербург 2000, с. 181.

ее „живое экзистенциальное содержание”, формировалось на пере- и об-живании нового качества родового, патриархального сознания. Если принять во внимание, что весьма сложные экзистенциальные конструкции более органичны для художественного творчества, то проза, раскрывающая пробуждение сознания у подростка, явила открытия, значение которых вышло за ее пределы. Книги Распутина и Тютюнника запечатлели новые смыслы, изобразив, кроме преодоления страха, утраты, изнуряющего чувства голода и отчаяния, непреодолимое стремление подростка к обретению семьи, дома, материнского и отцовского тепла. Наиболее обострено и драматизировано внутреннее состояние подростка в ситуации обретения почвы как „малой родины”, а в большей степени – собственной устойчивости в мире, более того, осознание того, что своим присутствием придает миру устойчивость.

Понятие „украинский литературный экзистенциализм” указывает на специфические особенности художественного мышления, базирующегося на мощном патриархальном начале<sup>8</sup>, что, на первый взгляд, не свойственно, например, западноевропейской литературе. Известный украинский поэт Стус в работе *Феномен времени* писал:

Художника любого другого народа выносила на себе историческая реальность. Специфика украинского художника в том, что в лучшем случае он вынужден эту реальность нести на своих плечах, а в худшем, и значительно чаще, – существовать вопреки реальности, в абсолютно запрещенном для себя мире. Даже в лучшем случае – нести реальность на своих плечах – такая тяжесть человеку явно не под силу, следовательно, саму реальность приходилось адаптировать до тех пор, пока она не приобретала форму сундука с историческими реликвиями. Вместо материка наш поэт имеет под ногами пропасть. Следовательно половина его усилий уходит на то, чтобы заполнить пропасть, чтобы создать материк под ногами<sup>9</sup>.

Развивая эту проблему в литературно-критических работах и в лирике, Стус обживает более плотное и мощное слово – „грунт”, наполненное экзистенциальным смыслом. Типологический ряд, состоящий из материка, грунта опредмечивает внутренние поиски индивида, которые на языке философов означают переход от созерцательно-чувственного способа бытия к „самому себе”, единственному и неповторимому. У Тютюнника он зримо ощутим в рассказах *Зав’язь*, *Кленовий пагін*, *В сутінках*, где четко вырисованы ментальные границы перехода к „подлинному существованию”.

К сожалению, современная модификация почвенничества в сочетании с христианским экзистенциализмом в России и Украине надлежащего развития не получила. Критика, соотносившая творчество Распутина с деревенской прозой, в конечном итоге пришла к выводу о глубокой укорененности писа-

<sup>8</sup> См. об этом: В. Д. Н а р і в с ь к а, *Національний характер в українській прозі 50–70-х років XIX століття*, Дніпропетровськ 1994, с. 172–200.

<sup>9</sup> В. С т у с, *Феномен доби*, [в:] его же, *Твори*, т. 4, Львів 1999, с. 262.

теля в классическом русском варианте почвенничества, продуцирующем основы „народного быта”, „народного духа”, „народной культуры”, православного христианства, однако с достаточной основательностью его опыт не осмыслила. Реакция на недооценку его творчества в среде украинских писателей была веской. Так, в недавно опубликованных дневниках Олеса Гончара есть запись, сделанная 3 октября 1988 года:

А по московскому радио выступает критик В. Гусев, самоуверенно разглагольствует о современной русской прозе, критикует Распутина, Белова и др. – им будто бы „не хватает глубины”. Сплошная банальщина, а преподносится с таким докторским апломбом [...]. Если писатель талантливо и страстно воссоздает народную жизнь, защищает духовность, мораль, природную среду, то есть защищает самое жизнь, то какой тебе еще нужно глубины?<sup>10</sup>.

Крестьянская специфика, нашедшая свое выражение в творчестве Тютюнника, Димарова, Чендея, Рогового, Захарченко так же была не поддержана по вине официозной критики, литературоведами их книги определялись как „вторая проза”<sup>11</sup>. Едва ли не столетнее пребывание украинской литературы в лоне крестьянской культуры, во многом определившее ее специфику, тип героя, конфликта, особенности поэтики, было проигнорировано и прервано, хотя массовый читатель предпочитал писателей именно из этого „второго ряда”, что способствовало их необычайной популярности.

Экзистенциальное почвенничество как обретение грунта, устойчивости, как исходная позиция подросткового бытия наполнялось подчас смыслами, привнесенными, например, американской литературой. Мощная традиция американской модификации почвенничества (Уильям Фолкнер, который дал напутствие Сэлинджеру, Маргарет Митчелл) воспринималась, в частности, через необычайно популярный у советских читателей роман Сэлинджера *Над пропастью во ржи*, в названии-идее которого аллюзивно запечатлены шотландские крестьянские напевы, вдохновившие Роберта Бернса:

Пробираясь до калитки  
 Полею вдоль межи,  
 Дженни вымокла до нитки  
 Вечером во ржи.

Очень холодно девчонке,  
 Бьет девчонку дрожь:  
 Замочила все юбочки,  
 Идя через рожь.

Если кто-то звал кого-то  
 Сквозь густую рожь  
 И кого-то обнял кто-то,  
 Что с него возьмешь?

<sup>10</sup> О. Г о н ч а р, *Щоденники у 3-х томах*. Т. 3: (1984–1995), Київ 2004, с. 203.

<sup>11</sup> См.: *Французская литература 30–40-х годов XIX века*. „Вторая проза”, Москва 2006.

И какая нам забота,  
Если у межи  
Целовался с кем-то кто-то  
Вечером во ржи!...

Речь идет не о конкретной фразе, которая стала цитатным заглавием, но об эмоции, пронзающей желанием остановить миг бытия девчонки – „вечером во ржи“. Стихотворение наполнено подробностями житейского события: „Дженни вымокла до нитки“, „очень холодно“, „бьет девчонку дрожь“, но сверхсобытийным предстает чей-то зовущий голос в пространстве ржаного поля, его страсть, призывная сила.

Жизнетворческий феномен крестьянской культуры, вероятно, был наиболее значим для Сэлинджера. Его герой – подросток Холден Колфилд уходит из дома. Причины ухода не социальные, но глубоко личные: он страдает от заброшенности. Его попытки поговорить с окружающими приводят к отчуждению, между ними стена непонимания – „не с кем поговорить по-настоящему“. В мире взрослых Холден столкнулся с глупостью, банальностью, бесчувственностью. Подростковая чистота помыслов и действий диктует сугубо условное спасение в игре с самим собой для пребывания в особенном мире – над пропастью, но во ржи, на особенном грунте. Это откровенное противостояние жесткости, а то и жестокости городской цивилизации, привлекало, делало Сэлинджера „своим“ как в русской, так и в украинской литературе, поскольку проблема „сохранения от взросления“ была „на кончике пера“ и у Распутина, и у Тютюнника. Есть все предпосылки рассматривать целостный „подростковый текст“, в котором органически сочетаются произведения Распутина, Тютюнника, Сэлинджера. Целостность обусловлена общностью в осмыслении драматизма судьбы подростка, ставшего одним из феноменов „антропологического ренессанса“ 60-х годов.

В *Уроках французского* разворачивается тема подростковой бескомпромиссности как центра этических ценностей. Если герой Сэлинджера уходит из дома в поисках новой среды обитания, то у Распутина речь идет об одиннадцатилетнем мальчике, в послевоенные годы уходящем в райцентр за пятьдесят километров, чтобы продолжать учиться. Ему тяжело без родного дома, без матери, без ее поддержки:

Но едва я оставался один, сразу наваливалась тоска – тоска по дому, по деревне. Никогда раньше даже на день я не отлучался из семьи и, конечно, не был готов к тому, чтобы жить среди чужих людей. Так мне плохо было, так горько и постыло! – Хуже всякой болезни. Хотелось только одного, мечталось только об одном – домой и домой (1, 52).

Процесс выживания предполагал если и не вытеснение до конца, то приглушение столь острого чувства дома, которое усиливалось нестерпимым чувством голода. Засыпая и просыпаясь, мальчик ловил себя на одной мысли – о еде. Голод в этой ситуации уже не столько физическое, сколько психологическое состояние, как и у героев Достоевского или Кнута Гамсуна. Ценой



невероятных усилий мальчик сдерживал себя, чтобы не совершить чего-либо недостойного и не оказаться вне школы:

[...] нет, с таким позором и домой нельзя... и тогда про меня можно сказать, что я человек ненадежный, раз не выдержал того, что хотел, а тут и вовсе меня станет чураться каждый<sup>12</sup>.

Душевное состояние распутинского подростка раскрывается в сложных переходах от отчаяния, тоски, даже некоторой озлобленности к страстному желанию выжить, но не любой ценой. Это его состояние и есть „генератор экзистенциальности” (по Антонио Менегетти). Одиноким, голодающий подросток в такой же голодающей, но чуждой среде не утратил чувства собственного достоинства. Выход виделся в выборе поведения – либо подчинить свое естество обыденности, либо выбрать игровую форму самопреодоления. Если выбрать обыденность, то будут попрошайничество, слезы, жалостливые взгляды. Следовательно, ощущение себя убогим. Такое уже было в связи с приездом матери: „[...] крепился, не жаловался и не плакал, но когда она стала уезжать, не выдержал и с ревом погнался за машиной” (1, 52). Мальчик опомнился лишь в тот миг, когда мать остановила машину, чтобы забрать его домой.

Среди местных подростков, таких же голодных и обездоленных, была распространена игра в „чичу”. Мальчик интуитивно осознал не физическую, не материальную, а содержательную функцию этой примитивной игры. (Йохан Хейзинга в работе *Homo ludens* подчеркнул, что в игре „подыгрывает” что-то такое, что придает этому действию неподдельный смысл<sup>13</sup>. В этой связи представляются интересными мысли Фридриха Шиллера, высказанные в *Письмах об эстетическом воспитании* об игре как форме поведения, сочетающей „материальное” и „формальное” побуждение человека к свободному жизнепроявлению и жизнестроению. Только в игре человек может реализовать свою подлинную сущность: „человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он вполне бывает человеком лишь тогда, когда играет”<sup>14</sup>).<sup>15</sup> Именно игра дала возможность распутинскому юному герою обрести силы для самореализации, помогла духовно окрепнуть, осмыслить правила, которые нельзя нарушать<sup>16</sup>. Так, во время игры в „чичу”, когда фортуна

<sup>12</sup> В. Р а с п у т и н, *Избранные произведения в 2-х томах*, т. 1, Москва 1984, с. 61. Далее цитируем по этому изданию, указывая том и страницу.

<sup>13</sup> Й. Х е й з и н г а, *Homo ludens. В тени заутраченного дня*, Москва 1992, с. 10.

<sup>14</sup> Ф. Ш и л л е р, *Письма об эстетическом воспитании*, [в:] его же, *Сочинения в 7-и томах*, т. 6, Москва 1957, с. 300–302.

<sup>15</sup> Мысли об игре были высказаны художником-романтиком, их воплощение именно в послевоенных подростках очевидно, в них сформировалось мощное романтическое сознание. И в XX веке они стали последними великими романтиками.

<sup>16</sup> Сюжет „игры в чичу” как форма заработка для выживания подростка был характерен и для известного украинского классика В. Винниченко, которого большевик-экстремист



была на его стороне, когда он преуспел, превзошел в ловкости окружающих, сразу столкнулся с откровенной подлостью. Он мог смолчать, но, пересилив чувство страха, вступил в спор, за что был жестоко избит. Позднее, тяжело переживая обиду, физическую боль, он пришел к выводу, в котором заложен смысл не сиюминутный, но – бытийный:

Откуда мне было знать, что никогда и никому еще не прощалось, если он в своем деле вырвался вперед? Не жди пощады, не жди заступничества, для других он выскочка, и больше всего его ненавидит тот, кто идет за ним следом (1, 58).

Не менее сложной была и ситуация, когда учительница пыталась поддержать полуголодного ученика, а он воспринимал дары как подаяние, что для него неприемлемо. Это подтолкнуло учительницу сделать свой выбор: „подыграть” ученику и игрой помочь ему. По велению души она втянулась в антиповеденческую игру, что вернуло ее в мир детства:

Видно было, что Лидия Михайловна когда-то действительно играла... Играла она шумно: вскрикивала, хлопала в ладоши, поддразнивала меня – одним словом, вела себя как обыкновенная девчонка, а не учительница (1, 315).

Страстное желание учительницы „загадочного французского языка” помочь ученику выжить перешло в необходимость игры-для-себя как переживание „подлинного существования”: „Мне казалось, что игра доставляет ей удовольствие, она веселела, смеялась, тормошила меня...” (1, 316). (Образ „обыкновенной девчонки” невольно вызывает ассоциации с девочкой, идущей над своей пропастью во ржи). Чудо оборвалось в тот миг, когда директор школы увидел, что учительница играет с учеником в „пристенок”, и истолковал это как „преступление”, „растление”, „совращение”, „И еще, еще...” (1, 317). Финал рассказа – воспоминание героя о полученной им после отъезда учительницы посылке от нее, в которой, кроме макарон, были три красных яблока. До этого момента сибирский подросток их видел „только на картинках, но догадался, что это они” (1, 317). Не мог он тогда знать и того, что яблоко – еще и символ государственности.

Повествование от первого лица вносит в рассказ ту струю биографичности, которая исключает малейшую склонность к морализаторству, но уси-

---

Ульянов-Ленин по уровню мастерства сравнивал с Достоевским (известна его фраза об „архискверном” Достоевском и не менее „архискверном” Винниченко). Его имя было широко известно русским читателям, поскольку произведения в переводе неоднократно издавались в Москве. Так, в рассказе *Ой, витила, вихлила...* героиня, столкнувшись с жестокостью мира взрослых, выбирает как наиболее приемлемую для себя игровую форму – в „пуговичку” (пуговичку). При этом игра как форма возможного выживания приобретает качественно новые оттенки – модель поведения, в которой детскость, подростковость сохранена только во внешних данных, поскольку состояние души уже перешагнуло эту грань, подавляя малейшие их проявления („Як сказала”, „неначе кішка, уся збереться, наїжиться, очі гострі, пальці скручені”. См.: В и н н и ч е н к о, *Намисто*, Київ 1989, с. 63).

ливают ощущение усвоенного урока, важного не столько для жизненного опыта, сколько для высшего этического воспитания. Игра в обычную „чнику”, в „пристенки” превзошла себя, во многом определила судьбу каждого из героев, по сути, выполнила роль судьбы. Философская сентенция – „время – играющий мальчик” – наполнилась социально-этическим смыслом роли учителя: „Для учителя, может быть, самое важное не принимать себя всерьез, понимать, что он может научить совсем немногому” (1, 72), – но это „немногое” – важнейшее слагаемое всего бытия.

Тезис „из подростков создаются поколения”, завершающий роман Достоевского, был воспринят украинскими писателями в 60-е годы XX века и способствовал их чрезвычайно динамичному, хотя и не без романтического пафоса, осмыслению себя как поколения, что плодотворно сказалось на их творческих судьбах. (Как известно, среди специалистов нет единого мнения относительно возрастных характеристик подростка. Очевидно, поэтому подростком принято считать и одиннадцатилетнего героя рассказа *Уроки французского* Распутина и двадцатилетнего героя *Подростка* Достоевского). Именно несколько романтическая идея поколения определила в значительной степени и „завязь” Тютюнника, ее антропологический смысл<sup>17</sup>. Исследователи неоднократно отмечали, что его „завязь” является „психологическим портретом поколения” 1960-х гг., своеобразным „динамическим портретом” своего ровесника. Тютюнник проследил путь „завязи” к поколению, затем переход от „завязи” к „дивакам”, реализовавшим себя в антиповедении, т.е. как вызов обществу, игнорировавшему подростковый феномен. Предощущение драмы будущего поколения угадывается в образе подростка в рассказе *Смерть кавалера*, в котором образ подростка как „дивака”, „завязи”, „дикого”, *homo ludens*, будучи результатом „экзистенциально-реалистического синтеза”, воспринимался современниками как художественное открытие.

Образ подростка у Тютюнника представлен в ситуации „дита на подросте” (по Далю). Игорек учится в ремесленном училище в городе. Его отец погиб на фронте. Бедность, голод прочно поселились не только в доме, но и в душе, сознании, порождая у мальчика неуверенность в себе. Но мать склонна к суггестивному истолкованию неуверенности в сыне: его отец, оказывается, тоже был несмел: „Він, мабуть, і загинув, козак, того, що отак десь чогось не посмів. Спритніші повертались...”<sup>18</sup>. Писатель избегает детализиро-

<sup>17</sup> Нам уже приходилось высказывать мнение о драматизме созданных Г. Тютюнником подростковых образов. Одним из первых писатель почувствовал уязвимость души повзрослевшей „завязи” (что, вероятно, и стало одной из причин ранней трагической гибели писателя), пережив это как творческий кризис, заблокированность ее перехода в новое литературно-художественное явление. См.: В.Д. Н а р и в с к а, *Григор Тютюнник як естетично-перехідний феномен*, [в:] „Прийшов, щоб не розлучатися...”. На пошану 70-річчя Гр. Тютюнника, Київ 2005.

<sup>18</sup> Г. Т ю т ю н н и к, *Твори у 2-х кн.*, кн. 1, Київ 1985, с. 37. Далее цитируем по этому изданию, указывая том и страницу.

ванных описаний унижительной бедности сельского дома. Склонный к поэтике графичности, он использует ограниченность цвета (ощутим лишь синтез черного, белого, серого, либо по принципу контраста, либо как светотени), острую выразительность линий и вместе с тем волнующую линию силуэта, контура. Особенно ощутима эстетика графичности в описании утра в родном доме, холодном, заполненном серостью, имеющей в рассказе значение не цвета, но чтотости, то есть качества постоянного, драматически тождественного бытию. В картине голодного завтрака, разделенного с матерью, представлена своеобразная бытовая графика, выполненная на серо-белесом фоне (угадывается традирование рисунков Тараса Шевченко, а, возможно, и живописи Бернара Бюффе...).

У Тютюнника, как и у Распутина, Сэлинджера, мальчик не соответствует статусу героя (в понятийном смысле), не он как таковой на первом плане, а его телесная, физическая немощь: „Їгорко ще трохи належував, по-дитячому склавши долоні між колінами і голосно дихаючи в пазуху, що востаннє зігрітися в дорогу” (1, 56). В этих нехитрых сборах в дорогу особенно ощутимо, что в глубинах сознания матери и сына живет мысль – только присутствие отца поможет одолеть предстоящую дорогу. Несмотря на насмешки, бережно носит шапку, выданную ему в училище, старую военную, потрепанную в боях, с печаткой почти на лбу „БУ”: „мо`в цій шапці нашого батька вбито...” (1, 58) (в эту типологическую парадигму включаются и „дурацкая шапка” Холдена Колфилда, которая служит символом протеста против повсеместной „липы”, и „чирки” героя Распутина, определяющие его деревенскую принадлежность, – внешняя деталь, подчеркивающая состояние отчуждения и одновременно противопоставляющая деревенского парня городской среде). Боль безотцовщины в художественном истолковании Тютюнника приобретает смысл экзистенциальной модификации заброшенности, ущербности, неполноценности. Мальчик интуитивно понимал, что безотцовская судьба не оставляла ему надежд на полноценную жизнь, место в ней займут такие, как Васюта Скорик, от которого всегда:

[...] пахло риб`ячими консервами и пригорілою шкуркою з пареного молока [...]. Коли б пак, як у нього батько завфермою, а мати в лавці торгує [...] (1, 60).

Запах сытости в том же значении чтотости открывал одним безбедное будущее, а несытых обрекал на трудное выживание. Поэтому первый бунт Игорька с товарищами был против работников столовой, обкрадывающих детей. Это был бунт не только ради куска хлеба, но против воровства, обмана как унижения и оскорбления, усугубляющих экзистенциальный смысл безотцовщины. Преодоление комплекса сиротства виделось не только в бунте, но и в наличии некоей третьей силы в лице нового замполита училища Валерия Максимовича. Он не только поддержал бунт в столовой, но и назвал его „протестом обокраденных”. В глазах ребят он был той силой, с которой они могли бы чувствовать себя прочно и уверенно. В их трепетном уважении

к герою войны, кавалеру звезды Героя Советского Союза заложены особенные надежды на упорядоченный мир, на торжество добра и справедливости. Казалось, никто в мире не мог остановить заступничество кавалера, но, как вскоре выяснилось, была такая могущественная сила – партийное бюро. Игорьк видел, как у директора при этом слове „скошені очі налилися кров'ю, робилися тупими, як у незрячого” (1, 64).

В кульминации рассказа замполит предал подростков, пережив физический страх перед партийным бюро, тем самым превратившись из победителя в „человека-винтика”, убеждая всех и себя в том, что случившееся в столовой:

е тяжким злочиним перед народом, що взуває і вдягає [...]. Більше того: це політична диверсія, гра на руку наших ворогів [...]. Соромно, товариші, за вас, чії батьки ще вчора полягли смертю хоробрих в ім.я [...] (1, 65).

Классический мотив избияния младенцев выражается в открытом противостоянии „завязи” и кавалера, учащихся и взрослых „незрячих” в ипостаси сытых, которые вершат суд. Бунт голодных подростков истолковывается как опасная политическая игра, наказание за которую неизбежно – преследования, гонения, унижение подростка как личности. Подростки вместе с Игорьком пережили экзистенциальный ужас прозрения и обрели веру только в себя. Отныне каждый из них сам для себя „грунт”, почва. В них просматривается рождение тех романтических надежд, которые спасут и поднимут „завязь”, которая вскоре, к концу шестидесятых, испытает горькие разочарования, наталкиваясь на скалы государственной бюрократичности. В созданных Распутиным и Тютюнником образах подростков усматриваются характеры с вырисовывающимися очень мощными идеологическими и нравственными установками, которые очень скоро в корне изменят представления о советской морали и в конечном итоге приведут это поколение к диссидентству – внешнему и внутреннему, раскрывая в этом смысле потенциал к переходу в иной литературный тип. Им еще предстояло пережить на собственном опыте откровение Достоевского:

Нет граждан, и никто не хочет понатужиться и заставить себя думать и замечать... Я не мог оторваться, и все крики критиков, что я изображаю ненастоящую жизнь, не разубедили меня. Нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было. Колоссальное потрясение, – и все прерывается, падает, отрицается, как бы и не существовало. И не внешне лишь, как на Западе, а внутренне, нравственно<sup>19</sup>.

Художественные открытия-экзистенциалии в рассказах Валентина Распутина и Григора Тютюнника, как и поколение 1960–1970-х гг., проецируют „взгляд нашего слуха” на исчезающие смыслы „подростковой литературы” XIX–XX века и вопреки всему сохраняют в целостности понимание и истолкование особенностей типологического родства в прозе разных литератур, объединенных великим „временем подростка”.

<sup>19</sup> Предполагавшееся предисловие автора к отдельному изданию романа *Подросток*.