

к 833(2-411.2)

3-80

Игорь Золотарев



КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ

Книга о книгах

к 83,3(2=411,2)
3-80

ИГОРЬ ЗОЛОТАРЕВ

**КЛАССИКИ
И
СОВРЕМЕННОИКИ**

КНИГА О КНИГАХ

Областной
библиотеке им. Бунина,
в год культуры,
от автора.

9 января 2014г.
И.Золотарев

A280691

Орел 2014

КР-2017

БУКОВ
«Орловская областная научная
универсальная публичная
библиотека им. И.А. Бунина»

ББК 83. 3(2)
3-80

Игорь Золотарев

3-80 Классики и современники /Орел: ПФ
«Картуш», 2014. – 216 с.

ISBN 978-5-9708-0417-9

Книга Игоря Золотарева — кандидата филологических наук, доцента университета, выпускника Высших Литературных курсов — это книга о книгах. О наших современниках - московских писателях, их произведениях, отмеченных различными отечественными и международными премиями: «Гоголиана» и другие истории» Владислава Отрошенко, «Письмовник» Михаила Шишкина, «Первые и последние» Людмилы Улицкой, «Мужской вагон» Дмитрия Быкова, «Духлесс» Сергея Минаева и др. Это эссе-новеллы, роман, сборники рассказов, в том числе и рассказы в стихах. Всею этому предшествует статья «Читайте классиков», в которой Игорь Золотарев обращается к классикам отечественной литературы, комментируя телешоу доктора филологических наук И.Л. Волгина «Игра в бисер», тем самым подчеркивая значение классиков для современности.

Книга «Классики и современники» предназначена как для искушенного, так и для массового читателя, любящего классиков, современных авторов, литературную Россию.

ISBN 978-5-9708-0417-9

© И.Л.Золотарев, 2014
© ПФ «Картуш», 2014

Игорь Леонардович Золотарев



КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОКИ

Книга о книгах

Орел 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие. От автора 6

Часть первая. Москва литературная (рецензии)

Читайте классиков	8
«Гоголиана» без других историй	24
Просто Михаил Шишкин	41
Обладательница русского «Букера»	56
«Мужской вагон» Дмитрия Быкова	63
Уроки литературы	72
Пирамида общества потребления	78
Запреты сняты, а что дальше?	83
Русский Мериме (Москва, журнал «Вопросы литературы»)	92

Часть вторая (рецензии, предисловия)

По следам героев Тургенева (Москва, журнал «Литература в школе»)	96
Прощеный день	102
Окоём. Меня учили жить	109
Любовь в формате «ливр де пош» («Пруд Савиной»)	116
Струна, звенящая в тумане	119
Французская поэзия	125
Русская поэзия	130

Часть третья (статьи)

Пушкин – это наше все	136
Лермонтов: от романтизма к реализму (Орел, журнал «Российское историко-культурное наследие»)	141
Ореол Тургенева (о романе Бориса Зайцева)	157
Две истории на одну тему	172
«Ревизор» Гоголя – сплав реального и фантастического. (Москва, журнал «Вопросы литературы, выступление в Париже - Буживале)	180
Фантастика «Петербургских повестей» Гоголя (Москва, журнал «Вести Московского государственного областного университета»)	193

Вместо послесловия

На Гоголевском бульваре (Дорога к Храму)	203
Из «Пушкинианы»	208
Из «Есенианы»	209
Из «Шекспирианы»	210
Из испанской поэзии	210

ПРЕДИСЛОВИЕ

Это книга о книгах. В ней представлено всего несколько современных авторов, но таких, которые на виду и которые, на мой взгляд, активно участвуют в литературном процессе.

Владислав Отрошенко. «Гоголиана и другие истории» (эссе-новеллы).

Михаил Шишкин. «Письмовник» (роман).

Людмила Улицкая. «Первые и последние» (рассказы).

Дмитрий Быков. «Мужской вагон (рассказы в рифму и без)».

Сергей Минаев. «Духлесс» (роман).

Одно в них качество общее: интерес к классике — отечественной и зарубежной, в прозе и поэзии. К авторам разных времен и народов.

Вот Дмитрий Быков. Вот его «Мужской вагон».

Вот медвежонок плюшевый в берлоге.

Живая жизнь. В нее играет он.

Свой человек, свой шарм, маэстро в слог.

И мчат на электричке средь равнин,

Пиесы сочиняя куртуазные.

То интересно, что вагон один,

А в стороны тут люди едут разные.

Далее идут статьи о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, Тургеневе. И все вместе это литературный процесс, это классики и современная литература.

От автора

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МОСКВА ЛИТЕРАТУРНАЯ

рецензии

ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ

Книга «Читайте классиков (диалоги и полилоги)» Игоря Золотарева (Орел, 2013г.) состоит из двух частей. Первая часть представляет телепередачу «Академия», где читают лекции видные ученые, специалисты в области гуманитарных наук. Рассмотрим в изначальном важном для литературы составляющей такую тему, как «Код человека Древней Руси». Эту тему исследует доктор искусствоведения, профессор Л.А. Чёрная. Код, как известно, является ключом к пониманию человека, культурных представлений о мире и о себе. Историк В.О. Ключевский выдвинул идею о том, что человеческие потребности формируются культурой. При этом человек — это ключ к пониманию самой культуры. Н.С. Карамзин сказал об этом: «Мы должны судить о героях истории по обычаям и нравам их времени».

Вторая часть — телешоу «Игра в бисер», в которой доктор филологии, профессор И.Л. Волгин вместе с коллегами вникает в игру, представляет анализ известных литературных произведений как практическое воплощение проблем, концептуальных вопросов, поднимаемых и показываемых писателями. Сталкиваются различные точки зрения на те или иные поэтические, прозаические, драматургические произведения. Исследуются образы, характеры, темы, литературные направления, творческие манеры, обсуждается эстетика реализма, романтизма и др. Комментируя, автор книги как бы включается в игру, порой апеллируя к телеведущему и его коллегам. В передаче подвергаются всестороннему обсуждению романы, рассказы, стихотворения. Особое внимание обращается на драматизм, лиризм этих произведений. У Тургенева — таинственная атмосфера раскрывает глубину психики человека, у Цветаевой — акцентируется внимание на символике, у Есенина — выявляется образ, особая роль, дерзость есенинского

поэтического слова в направлении, именуемом имажинизмом.

При обсуждении прослеживается эпоха жизни и творчества классиков, их взаимодействие с окружающим миром и обстоятельствами, породившими те или иные произведения, обращается внимание на актуальность произведений для настоящего времени. Историко-литературный процесс существует в динамике, в непрерывном движении, что и выявляется при обсуждении. Многозначность, подтекст, драматизм, антропологические принципы, стихия реальной жизни, природные стихии, сильные страсти, блеск слова — ничего не упускается из виду за круглым столом. В соотнесенности выявляются философские взгляды, раскрывается панорама традиций и новаторства в произведениях, бросаемых на круглый стол Волгина, как на плаху.

Книга знакомит с современными взглядами на происходящее в литературе, расширяет кругозор, помогает понять, как важно в нашей жизни искусство диалога, полилога. Эта книга помогает воспринимать другого, его точку зрения, показывает, как важно быть услышанным. Ведется профессиональный разговор о непреходящих ценностях, традициях, формировании личности.

Речь идет не только о классических произведениях, их анализе, ценности для потомков, но и об умении актуализировать текст для молодого поколения, даются примеры обращения с классикой, приемы коллективного обсуждения, результатом которого является объемное, всестороннее, глубокое понимание произведений, само желание читать бессмертные творения человека и человечества, что делает нас духовно богаче, умнее, интеллектуальнее.

Часть первая. «Академия»

Пушкин, Гоголь, Есенин

По словам Д.С. Мережковского, Пушкин был светлым, гармоничным поэтом. Этимология слова «свет» предполагает человека ведающего, осведомленного, посвященного в «тайны». В изображении личности, подверженной «темным» силам, Пушкин берется за внутреннее просветление, изгнание злых сил, находящихся как внутри, так и вне человека. Таков Пушкин, освещающий духовные мотивы своими земными соответствиями. Поэт стремится к различным проявлениям «рая»: в цвете, запахе, музыке. Гармоничность и лучезарность поэзии Пушкина основывается на эмоциональной языковой гамме, ритмике звукописи и тональности. Красота героя — созидателя будущего и красота первобытного человека — хранителя прошлого — как два идеала, которые влекут к себе Пушкина, возносят его поэзию высоко во вселенские сферы. Границы между реальным и неведомым в творчестве Пушкина подвижна. Бесовские силы представляются поэтом как воплощение мирового зла, всеобщей дисгармонии. Пушкин исследует сверхъестественные силы с помощью фантастики как антитезы добра. И человек у Пушкина выбирает добро, выражая в поступках свое духовно-нравственное, божественное предназначение.

Н.В. Гоголь поэтизирует фольклор, что позволяет говорить о таинственной, романтической стихии, изображенной мифологической фантастикой. В произведениях о прошлом демоническое начало, воздействие «темных» сил побеждается писателем благодаря религиозным исканиям. В таких произведениях, как «Тарас Бульба», «Мертвые души» Гоголя, налицо поэтическое начало, например, при описании Днепра или при сравнении Руси с птицей-тройкой, Гоголь мифологизирует родную природу, русский

народ через поэзию слова. В других произведениях, например, в комедии «Ревизор», Гоголь готов посмеяться над безобразным, получающим в амбивалентной, смеховой культуре дополнительный эстетический, нравственный смысл.

Богат ли русский народ на таланты? Уже через какое-то время он выносит на высоту такое поэтическое имя, как Сергей Есенин. В книге «Ключи Марии» (1919) Сергей Есенин сформулировал свой взгляд на суть и цели искусства. Этот трактат был принят как манифест имажинизма. Стихотворения Есенина насыщались яркими образами, вперед выдвигалась метафора, эстетика усложнялась. Искалась пронзительная метафоричность, чувства и мысли приводились в глубочайшее, надмирное состояние. Сергей Есенин доводит слово до точки кипения; естественность, нравственность, одухотворенность. В Есенине человечество создало некий метакод, дающий модель вселенского внутренне-внешнего пространства, доводимого до сказки, сказания, мифа.

Творчество Пушкина, Гоголя, Есенина с их архетипами славянской культуры — это как бы «Евангелие от Фомы», голос свыше, из божественных сфер. Человек в произведениях этих писателей предстает в природных олицетворениях и уподоблениях звездному небу. Звездочетами природа близка человеку, но безгранична в своих звездных пространствах. У этих писателей, как у настоящих поэтов, наблюдается интересный момент перехода земного пути в небесный. Это происходит в фольклоре, что позволяет говорить об идее антропологизации литературы и искусства, влияющих на цивилизацию, мифологизацию слова, на современную литературу, возвращающую нас снова к идеальному миру Платона.

О русском романе XIX века

Вот что говорит доктор филологии, профессор МГУ В.А. Недзвецкий. Роман — явление совершенное по словесной форме как произведение искусства, самобытное по жанровым формам. Всем критериям отвечают такие произведения, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя, «Обыкновенная история» Гончарова. Л.Толстой, прочитав «Обыкновенную историю», воскликнул: «Вот где учиться жить!» Лев Толстой и Тургенев оценивали гончаровского «Обломова» как капитальную вещь. Высокая литература — это и «Обрыв» Гончарова, тургеневские романы «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Новь», пятикнижие Достоевского: «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы». А всего в списке семнадцать произведений. В три раза меньше, чем количество романов, написанных Вальтером Скоттом, чем все произведения, составляющие «человеческую комедию» Бальзака. Эти семнадцать русских романов — вершина отечественной прозы XIX века. Русские писатели обязаны плодотворному влиянию на себя западноевропейских писателей, открывших великую русскую литературу, хотя и с опозданием. Первый писательский конгресс, проходивший в 1878 году, призвал охранять литературу, литературную собственность от всяческих посягательств. Тургенев возглавлял русскую делегацию. К тому времени все эти романы уже были созданы.

Русский роман поставил основные вопросы не только перед своим народом, но и перед всем человечеством, перед мировой литературой. Он достиг небывалых вершин, создал высокие образцы. Поиски героев романа будут сопровождаться ошибками, дьявольскими искушениями, но этот поиск не был бесплоден для всего культурного человечества. Доказательством духовных потребностей в русской

классической литературе является тот факт, что на филологический факультет МГУ едут учиться со всех континентов, поскольку русская литература предлагает либо решение, либо постановку вопросов, которые не утратили своего значения и по сей день, а именно, о любви в семье, о связях человека с народом, об отношении к Богу и др.

Человек - часть мира, вовлечен в социум, в круг общественных интересов. Личность потому и личность, что вращается в круговороте сфер. Маленький человек живет маленькими интересами. Гражданин часто задумывается над тем, что свершается в мире и дома. Проблемы меняются, литература следит за движением общества. В наше время нас беспокоит экология, вмешательство человека в природу. В XIX веке такой проблемы не существовало. Был замкнутый цикл: весной сеяли, осенью убирали. Ныне экология — это и недостаток воды, и чистота атмосферы. Целый набор всего стоит перед личностью: быть патриотом мира или человеком мира, Вселенной.

В Древней Греции человек переезжал из Афин в другой город — за сорок километров, как в другую страну. Сейчас существует нескрываемый интерес к загранице, особенно у молодежи, «уехать за бугор не вопрос». Однако для многих русских жить без родины — это трагедия. Патриотизм — важнейшее свойство русской души.

Выделим основные вопросы в русском романе XIX века и связи их с современностью, попытаемся высказать какие-то соображения.

1. Примирение эгоизма и альтруизма, уважение к другим народам.

2. Сочетание личного и общего, своего счастья с долгом.

3. Как жажду свободы соединить с необходимостью, глухими и слепыми законами, которые не подчиняются нам?

4. Вопрос о красоте и безобразии.

5. Вопрос о самой природе добра и зла, морали и аморальности.

6. Как обрести гармонию с миром, с божественным в сознании, с абсолютным.

Русский психологический роман — роман о гибели и спасении души, внешних и внутренних условиях духовной свободы. Роман сосредоточен на проблеме личности, вопросы национальной и мировой жизни исследуются в нем в соотнесенности с самосознанием и судьбой. Становление и развитие русской реалистической литературы было связано с кризисом просветительского реализма, полемикой, абстрактными, упрощенными представлениями о человеке и путях создания гармоничного общества. Русским писателям импонировали идеи французских утопистов о человеческой природе. Идея просветителей о несоответствии естественных потребностей человека и социальных отношений стала основой романного конфликта. Принцип «естественности» — главный критерий оценки персонажей у Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Л.Толстого, Достоевского и др. Просветительский материализм у них базируется на Разуме. Свобода рассматривается как природный дар, данный человеку изначально.

В том, что русские писатели признают человека свободным, они видят онтологические соотношения первичных природных свойств и вторичных, привитых средой и воспитанием.

Русские писатели — романисты не идеализируют природу человека. Они находят истоки зла не только в нарушениях развития цивилизации, но и в самой натуре человека во всей его противоречивости.

По Тургеневу — каждый индивид живет для себя. Центробежной силой является стремление жить для других. Эта противоречивость — отличительное свойство природы в целом. В статье «Гамлет и Дон Кихот» Тургенев пишет: «Гамлеты живут для себя, Дон Кихоты — силы прогресса». По Тургеневу — вся жизнь не что

иное, как вечное примирение, вечная борьба искусственно разъединенных и непрестанно соединяющихся начал: эгоизма и альтруизма.

Лермонтов не избавляет личность от ответственности за последствия поступков и их моральной оценки. Как и Достоевский, он показывает трагические последствия своеволия как для окружающих людей, так и для самих тех, кто хотел безграничной свободы.

Достоевский решает вопрос о добре и зле с учетом болезни сознания, гармонического состояния души. Зло зависит от трагических конфликтов и душевных катастроф. Борьба противоположностей у героев Достоевского закладывает разные возможности их духовного развития. Но этот процесс лишь перспектива. О духовном возрождении Раскольникова, Сони Мармеладовой, Аркадия Долгорукова мы узнаем лишь в финале романов. Если у Тургенева смерть — безобразное ничтожество, которое пугает героя, то у Достоевского она — мера себялюбия и зла, сама физическая природа человека. Плотские желания, страсть приводят к утрате духовных запросов и нравственному падению в отношениях с Соней Мармеладовой, Федора Карамазова и других. Добрая воля у Достоевского — это потребность в любви.

У Л.Толстого центральные персонажи, как и у Достоевского, — люди индуктивного познания души и Бога. Л. Толстой, как и Достоевский, признает общие цели у нации, философии и религии. Моральные законы — проявление божественного в человеке. Л.Толстой и Достоевский понимают возрождение как единение с Богом.

Часть вторая

Телешоу «Игра в бисер»

Телешоу доктора филологии, профессора Игоря Леонидовича Волгина «Игра в бисер» создано по роману Германа Гессе «Игра в бисер» (1943). Вот что написано в романе об этой игре.

«Игра в бисер, или игра стеклянных бус, синтез религии, философии и искусства. Когда-то давно некий Перро из города Кальва использовал на своих занятиях по музыке придуманный им прибор со стеклянными бусинами. Потом был усовершенствован — создан уникальный язык, основанный на различных комбинациях бусин, с помощью которых можно бесконечно сопоставлять разные смыслы и категории. Эти занятия бесплодны, их результатом не является создание чего-то нового, лишь варьирование и перетолковывание известных комбинаций и мотивов ради достижения гармонии, равновесия и совершенства».

М.Ю. Лермонтов. «Герой нашего времени»

Игорь Волгин. «Герой нашего времени» - это портрет, составленный из пороков общества, это герой нашего времени. Я прочел строки из предисловия к роману Лермонтова. Этот текст мы и будем обсуждать. Будем говорить об одном из самых знаковых произведений русской словесности. Чем объяснить феномен ранней прозаической зрелости Лермонтова? Когда человек выходит с такой прозой в 25 лет, то это чудо. Что скажет писатель Андрей Дмитриев?

А.Дмитриев. Гениальность — это всегда тайна. Лермонтов замечательно сталкивает и переплетает обе традиции — романтизм и реализм. Лермонтов - очень хороший психолог. Прекрасно понимает читателя и играет с ним, как Печорин с Грушницким или княжной Мэри.

Е.Вижелян. Я помню свой опыт читателя. Вижу

человека, который совершает поступки против своей воли. Он хороший, потому что все время страдает. Лермонтов и показывает его таким.

И. Волгин. Он видит, что все герои любят его.

С. Семенова. Они его любят, потому что он умеет вызывать эту любовь. Лермонтов дал портрет персонажу, сделал его стройным красавцем. Этот стройный красавец все равно не вызывал чувств. Лермонтов был драматургом, главным режиссером, главным интриганом.

Г. Москвин. Грушницкий — не просто определенный образ, а идея, концепция. Он как Печорин, его фраза «Я вас ненавижу» не случайна. Она концентрирует в себе смысл произведения. Печорин добивается ненависти от княжны Мэри, от Грушницкого. Он как бы играет в этих двух спектаклях. Печорин ставит фарс для Грушницкого, а мелодраму — для Мэри.

Е. Вижелян. Из Максима Максимыча вырастают характеры Толстого в его героях, убедительных в русской литературе.

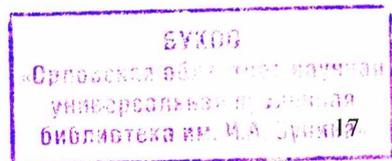
Вопрос Волгина. Что вам нравится в Печорине, а за что вы его презираете?

С. Семенова. Мы можем общаться с ним сейчас, в XXI веке. Русская литература созрела до этих идей.

И. Волгин. Мне с Печориным было бы интересно говорить, спорить. Но в семейный круг я бы его не пустил.

Волгин читает цитату, говоря, что это заключительные строки романа Лермонтова. Он завершает передачу традиционными словами: «Читайте и перечитывайте классику».

A280691



Комментарий

В своем телешоу И.Л.Волгин с определенным составом специалистов рассматривает одно из значительных явлений русской литературы XIX века — философско-психологический роман М.Ю.Лермонтова. В нем писатель показывает пробуждение общественного самосознания, поиск духовного определения личности. Лермонтов остро ставит вопрос о смысле жизни, о свободе, предопределенности индивидуальной воли. Через человека Лермонтов постигает судьбу человечества, рассматривает такие философские проблемы, как смысл мира и бытия, природа и культура, разум и вера, индивид и общество. Главным для Лермонтова является вопрос о свободе. Лермонтов понимает свободу как верность себе, своим убеждениям и принципам.

И.Л.Волгин видит влияние Лермонтова на Достоевского в таком романе, как «Бесы». Сцена с дуэлью Печорина и Грушницкого повторяется в сцене дуэли Ставрогина и Гаганова.

Образ Максима Максимыча оказал значительное влияние на героя Л.Толстого офицера Тушина из романа «Война и мир».

И.Л.Волгин. Можно дружить с демоническими героями Лермонтова? Это прообразы сверхчеловека в современной европейской литературе.

Добавим от себя следующее. На одной из научных конференций в Москве пензенские ученые привели в качестве примера факт дуэли Лермонтова с Мартыновым. Не Мартынов, оказывается, а секундант Васильчиков подошел и выстрелил поэту прямо в живот.

В 2014 году исполняется 200 лет со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова. Этой дате и посвящаются эти строки.

И.С.Тургенев «Отцы и дети»

Игорь Волгин «Игра в бисер» - это интеллектуальное шоу. Ведущий зачитывает цитату из начала романа Тургенева «Отцы и дети». У нас в гостях сегодня критик и писатель Павел Басинский; журналист и писатель Дмитрий Быков; режиссер, постановщик спектакля «Отцы и дети» Константин Богомолов; доктор филологии, профессор МПГУ Ирина Минералова.

И.Волгин. Это четвертый роман Тургенева, написан им в 44 года. Созданный в период крепостного права, конкретнее, в тот момент, когда крепостное право пало, роман вызвал у современников громадный интерес. Последние главы появились в февральском номере «Русского Вестника». Уже в мартовском номере публикуется разгромная статья Антоновича, обвиняющая Тургенева в клевете на молодое поколение. Хотелось бы спросить, насколько справедлива такая трактовка и что можно сказать по этому поводу?

Дмитрий Быков. Я полагаю, роман написан об умении вести себя по-человечески с идеологическим противником. Кто не умеет жить с людьми, тот при всех своих выдающихся способностях гибнет. Как Базаров. Автопортрет Тургенева разделен поровну между братьями Кирсановыми. Базаров при всей своей силе обречен, в конце концов, сказать: я нужен или не нужен России? Ему больше не о чем говорить с родителями, он не умеет жить с другом, не ладит с Одинцовой. И как подло устроена русская жизнь, что в ней идеологически достается всем; кто умеет это преодолеть — из того будут Фенечки и Митеньки. А кто не умеет, из того будут расти лопухи.

Дмитрий Быков. Кстати, о Фенечке. Она похожа на княгиню Р., то есть образ России. Фенечка — это Россия. Доброму Павлу Петровичу Кирсанову дается все, а Базарову — ничего.

Дмитрий Быков. В страстном человеке бескомпромисность чувства перетекает в идеологическую бескомпромиссность и как следствие ведет к гибели. Базаров боится быть человеком, боится любого непосредственного чувства.

Дмитрий Быков. Базаров не умеет залить эту трещину.

Дмитрий Быков. Параллель художественных архетипов, отцовская драма, которая разработана Лермонтовым в стихах. Тургенев показывает только одно: когда человек следует своим убеждениям, он всегда ведет себя сложно и глупо. Когда человек следует своему сердцу, все получается прекрасно. Когда Базаров и Кирсанов хотят стреляться, Базаров ведет себя смешно.

Дмитрий Быков. Откуда взялся этот тип? Понятно, это реакция на николаевскую реакцию.

Дмитрий Быков. Я стаю на базаровской точке зрения. Надо работать, надо дело делать, а тот говорит, надо жить. Вся его симпатия на стороне Николая Петровича. А Николай Петрович — бесполезный человек, хотя и хороший. Однако Базаров со своей пользой погиб.

Дмитрий Быков. Базаров понимает, что будет условная дуэль, он будет стрелять и попадет. Оба они попали. И это симптоматично.

Дмитрий Быков. Базаровы, как правило, кончали глубокой жизненной катастрофой. Они были уверены, что установят новый мир, так было и в 90-е годы XIX века.

Дмитрий Быков. Я законченный трагик.

И.Л.Волгин, как всегда в конце передачи, читает цитату из обсуждаемого произведения и заканчивает традиционно: «Читайте классику».

Н.В.Гоголь. «Ревизор»

Игорь Волгин читает начало из комедии Гоголя «Ревизор». В эфире интеллектуальная программа «Игра в бисер».

Гоголь написал пьесу «Ревизор» в 27 лет и всего за два месяца. У меня такой вопрос: «Что делает комедию бессмертной, всегда актуальной и востребованной? Впервые, когда Гоголь читал эту комедию, Пушкин катался от смеха. Николай Первый, на первом представлении смеялся от души».

Н.Песочинский — историк театра. Это высокая комедия, способ изобразить трагическое, может быть, мистериальное. Сомнение идет от Гоголя, что это за смех и комедия ли это вообще?

А.Голубкова — литературный критик. Пушкин прав, когда говорит, как грустна наша Россия. Прошло 200 лет, но так ли уж много у нас изменилось?

И.Волгин. Мы говорим, половина текста вошла в поговорки: «оно, конечно, Александр Македонский — герой, но зачем же стулья ломать», «взятки борзыми щенками», «а подать сюда Ляпкина - Тяпкина», «выздоровливают, как мухи», «не по чину берете», «вот что, канальство, заманчиво», «легкость в мыслях необыкновенная», «Цицерон с языка слетает», «с Пушкиным на дружеской ноге» и т. д. Все вошло в нашу речь. Целый пласт речений попал в национальный язык.

А.Филиппенко — народный артист России. Есть отличие театра Гоголя, театра Достоевского, театра Островского. Конечно, Гоголь не бытовой театр. Надо приподняться над землей, над бытием.

И.Волгин. Метафизика.

Н. Песочинский. А это тоже из «Ревизора»: «Мать его уронила, от него несет водкой».

А.Филиппенко. Еще цитата. «Нравственность страждет, вот что главное».

И.Волгин. Набоков говорит, Хлестаков — гении-

ально придуманная фамилия.

Н.Кабыш - поэт. Сначала была фамилия Свис-тунов. Стихия.

И.Волгин. Хлестаковщина. Откуда у меня это? Брат - Герой Советского Союза. Нахожу в себе все черты Шпекина, читаю документы, хотя это мне позволено, и вспоминаю Шпекина.

И.Волгин читает цитату. Заканчивает словами: «Время Гоголя не кончилось, так что читайте и перечитывайте классику».

Комментарий

«Ревизор» - это бессмертная комедия на все времена. Хлестаков как носитель бесовской силы создает атмосферу абсурда, сеет хаос вокруг себя вместе с другими персонажами, попавшими под воздействие иррациональной стихии. Такое прочтение стало возможно только в XX веке после работ Мережковского, Бердяева, Розанова и др. А.Филиппенко говорит, что фантазмагория «Ревизора» должна включать в себя человеческий опыт, и приводит в качестве примера постановку пьесы из пьес Гоголя «Театральный разъезд».

Михаил Чехов в постановке Станиславского сыграл не конкретного человека, а символ, героя как носителя сверхъестественной силы.

И.Волгин. Думается и мне, что комедия — не реалистическая. И.Ф.Анненский говорит о том, что фантазмагория Гоголя в «Ревизоре» создана под воздействием таких реалий, как фантазмагория «Носа», «Вия», «Страшной мести» и др. И символы в фантастическом произведении воплощают эти два мира: вещный мир и сверхъестественные силы.

Сергей Есенин. Лирика

Игорь Волгин читает стихи Есенина «Зацелую допьяна» и говорит: впервые я прочел это стихо-

творение в 13 лет. Есенин написал его в 15 лет, в 1910 году. Следует обсуждение лирики великого русского поэта, в итоге, как всегда, телеведущий рекомендует читать классику.

Лирика Марины Цветаевой

И снова круглый стол Игоря Волгина, и снова обсуждение поэзии замечательного русского поэта Марины Цветаевой. Снова голос телеведущего произносит традиционное: «Читайте классику».

Книгу завершают три зарубежных классика: А.Дюма с его «Тремя мушкетерами», Г.Маркес с его прозой «Сто лет одиночества», Э.Хемингуэй с его «Фиестой». Последние слова книги таковы: «Язык и стиль Хемингуэя соответствуют поставленным им грандиозным художественным задачам. Хемингуэй — большой писатель, крупная фигура, герой нашего времени».

И, как всегда, голос Игоря Леонидовича Волгина в телепередаче «Игра в бисер» произносит традиционное.

И мы повторяем за ним, эту его ставшую тоже крылатой фразу, как заклинание: «Читайте классику».

А на задней обложке книги стихи из современной поэзии.

Кастальская струя, источник вдохновенья,
Ты падаешь на желтый лист.
И холод твой, наверно, без волненья
Не пил с друзьями Пушкин — лицеист.
Ты будешь услаждать и наше поколение.

Кастальская струя в Пушкино — Царском селе из кувшина все течет и течет неиссякаемо, пробуждая и вдохновляя.

«ГОГОЛИАНА» БЕЗ ДРУГИХ ИСТОРИЙ

«Гоголиана» Владислава Олеговича Отрошенко заканчивается фразой: «Он увидел рецензию, которая поразила его предельной краткостью и неоспоримой объективностью». Надеюсь, что так и будет. То есть рецензия эта «применима к любому новорожденному литературному произведению», в том числе и к вашей, Владислав Олегович, «Гоголиане» (издательство Ольги Морозовой, 2013г.)

Вы пишете: Ваша «книжечка вышла, стало быть, где-нибудь сидит же на белом свете и читатель ее». Вот я и есть тот самый читатель, и сижу я не в Москве, а в Орле. И за спиной у меня Высшие Литературные курсы при литинституте по отделению литературной критики и эта моя двадцать первая книга. После телефонного разговора с Вами пошел я в Орле в магазин «Читай-город» и купил Вашу книгу, пишу вот про Вас как о большом писателе, московском авторе, даже Председателе комиссии по определению качества. Именно в тот день, когда в Москве проходило Российское литературное собрание, Вы разговаривали со мной по телефону и делали это, видимо, не вдоль слов В.В. Путина, а поперек, сказавшего о значении классиков для современной жизни, детской литературы. А ведь Вы в тот вечер держали в руках две моих книги издания 2013 года - «Читайте классиков» и детскую книгу «Свиристели».

Вы сообщали мне о своей диспозиции, а на другой день Президент перед лицом потомков классиков: Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, - заявил о создании нечто вроде третьего творческого союза литераторов.

Простите, Владислав Олегович, за отвлечение в сторону. Переходим, как вы сказали, к «предельно краткой» и, надеюсь, «неоспоримо объективной рецензии». В разговоре со мной Вы назвали меня талантом. Вот что написано в одной из моих статей,

опубликованных в московских и питерском журналах: «Отчего это ощущение счастья?» Вы сообщаете читателю, что в «Гоголиане» у Вас мистика, «магический» реализм, я исповедую фантастический реализм. Это близко. Это про нас. Значит, мы друг друга пойдем. Читаю у себя: «Писатель показывает, что материальные и идеальные силы, как утверждает исследователь А.Н.Иезуитов, непознаваемы логикой, непроверяемы опытом. Слова эти свидетельствуют о заблуждениях друга».

Для краткости оставим «Гоголиану» без других историй. Хотя в книге далее есть эссе и про Пушкина, и про Тютчева, то есть про классиков. Но сосредоточимся на Гоголе, «Гоголиане».

В Вашей книге восемь эссе-новелл, где фигурирует Гоголь. Приведем слова из аннотации к Вашей «Гоголиане», «написанной в феноменальной для отечественной литературе жанре. Это сплав высококлассной художественной прозы и сюжетной эссеистики в произведениях, в которых вымысел предстает как реальность, а достоверные факты производят впечатление фантазмагии. Критики отмечают не только их жанровую уникальность, блестящее языковое исполнение, но и глубину, называя их «настоящими интеллектуальными детективами», разворачивающимися на трех уровнях — художественном, философском, филологическом».

Попробуем разобраться в этой минирецензии и высказать собственные соображения. Мы уже делали это в книге «Читайте классиков». Мифологическому творчеству Николая Васильевича Гоголя и у меня посвящено немало страниц, причисляемых к фантастическому реализму. Пройдя по новеллам «Гоголианы», посмотрим, как наши мысли соотносятся с мыслями из этой минирецензии, с текстом новелл.

Первая новелла. «Гоголь и паспорт».

В Гоголе вдруг высеклась искра, появилась неординарная идея обратиться к самому самодержцу Российскому Николаю I с просьбой выписать заграничный паспорт, чтобы беспрепятственно путешествовать по Европе. Поневоле приходит на ум современная параллель: а что если бы автор «Гоголианы» поступил подобным образом? Заграничный паспорт и сейчас нужен. Как без паспорта пересекать границы, даже если наша страна имеет с иными странами безвизовый режим? Таким образом, первое впечатление от новеллы — это мысль о свободе. И не только о свободе передвижения, но и свободе духа, духовности, без которой невозможна высокая литература.

«Извольте предъявить ваш паспорт, сударь!» - звучит сакраментальная фраза в этой новелле и как-то вроде ограничивает свободу передвижения, а значит, и свободу духа. Вроде теснит писателя, в данном случае Гоголя, в его работе над главной книгой жизни «Мертвыми душами», которую он начал в Париже, продолжил в любезной сердцу Италии, в Риме, где ныне существует ему музей. Нам кажется, этот «паспорт» смешивает все три уровня, разворачивающиеся в «Гоголиане». Более того, вливает в «адскую смесь», еще и исторический, энергетический уровни, добавляя сюда в виде серной кислоты еще и дела издательские, финансовые, общение с высшими лицами государства Российского: с самим Николаем Павловичем, с его министром двора графом Владимиром Адлербергом и министром иностранных дел Нессельроде.

«Я осмеливаюсь просить Ваше Императорское Величество о Высочайшем повелении Вашем выдать мне пашпорт...»

Тайный твердый голос говорит мне, что не останусь я в долгу перед Вами, мой царственный благодетель уже было погибавших дней моих!

Двойными узами законного благоговения и вечной признательности сердца связанный с Вами верно-подданный Ваш Николай Гоголь».

Тоже Николай и тоже Первый. Царь и писатель земли русской. Вот к чему, оказывается, стремился свободный, раскованный дух Николая Васильевича Гоголя. К свободе! В самом деле, разве не тут начинается мистика, если по Отрошенко; фантастика, если по-нашему, по пушкинской традиции у Гоголя в нашей отечественной литературе?

«Тайный голос» - это голос свыше, из инобытия, от Творца. И «твердость» голоса — земное бытие вокруг, земная реальность. А вместе «двойные узы» у Гоголя, по Отрошенко - двуплановость, тот, подлинный мир, голос свыше и этот, обманный, где мы находимся. Видите, куда поворачивается в конце новеллы «образ Великого Паспорта», принадлежащий исключительно гоголевской фантазии». Тогда ездили всюду без паспортов, а «пашпорт» тут - позднее изобретение Отрошенко. Отрошенко обращает наш взгляд к архетипу коллективного бессознательного, к божественному началу творческого гения Гоголя, а в качестве первообраза Великого Паспорта — к платоновским небесам. Конечно, Отрошенко имеет в виду не того Платонова, («Котлован») а другого Платона, который был учителем Аристотеля и к которому поворачивается ныне всемирная культура и литература.

А мы обращаемся к Пушкину. Без Пушкина, с его реалистической фантастикой, не было бы пушкинской традиции в нашей литературе, а значит, и мифологической фантастики Гоголя.

Вторая новелла. Гоголь и рай.

«Впрочем, и сама Италия, впервые увиденная Гоголем ранней весной 1837 года по пути в Рим, не обещала его душе ничего райского, небесного — ничего такого, чего бы душа не ведала в земной жизни». Эта цитата в новелле открывает череду цитат Гоголя и

делает новеллу настолько поэтичной, что автор, настроившись на этот лад, сам становится поэтом, художником слова. Описывая Вечный город, Отрошенко показывает его глазами «взыскательного иностранца, требующего от Рима великолетия и величия». Автор «Гоголианы» проявляет немалые знания при описании Вечного города, исхоженного вдоль и поперек не только Гоголем, но и, как нам кажется, самим Отрошенко. Тут и Римский Форум, и Арка Септимия Севера, и колонны храма Сатурна, и неоглядные термы Каракалы, и Колизей, Капитолий, могучий Пантеон... Перечень, то есть знания автора впечатляют.

Отрошенко ступает на художественное попрание, используя любимые приемы в эстетике, композиции, концентрируя немалые способности при показе серости, нечистоте улиц тогдашнего Рима, увиденного то глазами «форестьеров» (иностранцев), то очарованными Римом собственными глазами. Рим превращается для Гоголя в рай небесный, он живет теперь на «Счастливой улице», где Гоголь пишет главное произведение своей жизни «Мертвые души». Именно тут, как в раю, Гоголь приобретает такие способности, которые недоступны в других частях земли.

Отрошенко рисует картину Небесного Рима, переплетая счастье и вдохновение, покой и забвение в цитатах из Гоголя, адресующего письма друзьям на родину и на своих страницах из этой новеллы. Трудно сказать, у кого больше восхищения Вечным городом: у Гоголя или у Отрошенко. Оторопь берет Гоголя, когда он только подумает о России с ее демонизмом департаментов, огромными ледяными пространствами, по которым, как говорит Городничий из «Ревизора», «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь».

В Риме болезни от Гоголя отступают. Писать о России Николай Васильевич может только в Риме, где

он носит белую шляпу, белые перчатки, раздаёт прохожим апельсины, а в Москве, одетый в тёплые одежды, терпит «терзания адские, невыносимые». «Бросьте все! И едем в Рим», - писал он Петру Плетневу, издателю «Современника».

И еще была у Гоголя одна страсть, это дорога. Она оказывала на Гоголя, по словам Отрошенко, такое же невероятно сильное воздействие, как и Рим. Зримо, художественно, документально, с применением писем, деталей, знаний на всех трех уровнях изображения Отрошенко ведет текст новеллы. Порой жажда дороги доводила Гоголя до того, что затмевала перед его глазами блеск Небесного Рима. Вот как заканчивает новеллу автор: «Да, в Риме Гоголю нужна была дальняя дорога, а в дальней дороге нужен был Рим. Рим и дорога нужны ему были одновременно».

Отрошенко завершает новеллу такой сентенцией: «Гоголь едет в Вечный город по нескончаемой дороге».

Третья новелла. Гоголь и воздух.

Эта новелла, можно сказать, маленький шедевр. Воздух для Гоголя, в интерпретации Отрошенко, неосязаем, прозрачен, неоднороден. Во время движения и воздуха, и самого себя Гоголь менялся в лучшую сторону, воздух в дороге его исцелял. В письме Михаилу Погодину он сообщал, что прямо-таки «пил» этот воздух, «втягивал» в себя, видя его обычно «невидимый небесный блеск», ощущая в себе его перемены так же материально, как изменения ландшафта. Гоголь впитывал воздух всеми органами чувств и, конечно же, носом.

Это главный инструмент Гоголя — его острый, выдающийся нос. Ни один писатель на Земле не имел ничего подобного. У Пушкина был маленький, чуть скошенный подбородок, у Кафки - оттопыренные уши, а у Гоголя — нос! Знаменитый, тонко чувствующий, приходящий на ум при одной только мысли о Гоголе. Писатель знал об этом. Недаром одну из своих

петербургских повестей он так и назвал - «Нос». «Что за воздух, — весной 1848 года о рижском воздухе писал он Марии Балабиной. - Кажется, потянешь носом, по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри».

Воздух обратил нос Гоголя в чудо такой фантастической невероятности, что в одноимённой повести, отделившись от лица, нос этот превратился в самостоятельного героя, свободно разгуливающего по столице и совершающего действия, отдельные от тела. Такова фантастика Гоголя. И Отрошенко тонко, намеками, едва уловимыми нюансами наталкивает на такое состояние мыслей, общества в гоголевской повести, что автор новеллы считает необходимым употребить глагол «пользоваться».

В Ницце Гоголь заставлял себя что-то делать, но не писалось. Он вышел к морю, пошевелил своим носом, как птица крыльями, собираясь взлететь. Ведь Гоголь — это степная птица, а он был гоголь-птица. И тут, на берегу, он понял, что это все воздух. Что-то переменялось, произошло с воздухом. И Гоголь написал в поспешной записке Николаю Языкову о непонятной тоске, которая «есть ныне болезнь повсеместная, следствие какого-то тягостного расположения в воздухе».

Четвертая новелла. Гоголь и ад.

А эта новелла, как контрапункт, противостоит предыдущей новелле «Гоголь и рай». Из чего же состоит гоголевский ад? Во-первых, это конец, неподвижность. В третьих, немцы.

По мнению Отрошенко, не стоит рассуждать подробно о составляющих гоголевского ада. Не было ничего хуже для Гоголя, чем нетопленая квартира, мертвая снеговая равнина и безденежье, когда было невозможно вскочить в дилижанс и отправиться невесть куда в путешествие. Вот что писал Гоголь из Парижа Жуковскому: «Бог простер надо мной свое покровительство и сделал чудо: указал мне теплую

квартиру, на солнце, с печкой, и я блаженствую; снова весел».

Что же касается немцев, то это вопрос вопросов, он не стоит на месте, подлежит эволюции. Вот какие слова о Гоголе приводит Отрошенко: «По мне, Германия есть нечто другое, как самая неблагоприятная отрывка гадчайшего табаку и мерзейшего пива». Чем же вызвано такое отношение Гоголя к Германии? Отрошенко высказывает мысль, что это, скорее всего, связано с тем, что Гоголь вдруг слишком сильно полюбил Италию и итальянцев. А ведь до того не отвергал Германию. Она была первой страной, которую Гоголь посетил в августе 1839 года. Города Любек, Гамбург, Ахен, Франкфурт тогда для него были прекрасны.

Это была ранняя гоголевская Германия — почти рай, в садах и цветах. Только потом у Гоголя появилась адская Германия «странная, ужасающая, окутанная серым студеным воздухом, потонувшая в пиве, в грязи и табачной копоти», - пересказывает Гоголя Отрошенко.

Весь мир разделился у Гоголя на адскую Германию и райскую Италию. С тех пор, как он взялся за главное дело своей жизни - поэму «Мертвые души», отношение писателя стало зависеть от того, насколько хорошо или плохо продвигались там «Мертвые души». Германия и Швейцария, куда Гоголь ездил, как по принуждению, на воды лечиться, были для него «подлыми», где, по свидетельству Николая Языкова, «его и обманывают на каждом шагу». Образ любой страны мог для него резко меняться в зависимости от того, как продвигались в ней «Мертвые души». Вот что пишет Гоголь Жуковскому из швейцарского города Веве: «Осень в Веве наконец стала прекрасной, почти лето. У меня в комнате сделалось тепло, и я принялся за «Мертвые души»».

Допустим, если бы Гоголю так хорошо как в Риме, писалось бы во Франкфурте или в Любеке, то и тут бы сады не померкли, а, как и в Италии, превратились бы в райские кущи.

Итак, что же все-таки представляет у Отрошенко ад для Гоголя?

«Гоголь вечно сидит посреди заснеженной Германии в холодной прокуренной комнате без камина и печки, стиснутый со всех сторон дородными немцами».

Пятая новелла. Гоголь и призрак точки.

В качестве лживости Гоголя историк Алексей Галахов приводит случай, рассказанный ему актером Михаилом Щепкиным. Осенью 1848 года Гоголь жил в Москве у Погодина на Девичьем поле, пока еще не переселившись к графу А.П. Толстому на Никитский бульвар. Перед домом Погодина, на предпоследней московской станции, мелькали лошади, ямщики, дилижансы, и это возбуждало писателя, звало в дорогу, «помышляя все ж таки доскакать до светозарной точки — до окончания второго тома «Мертвых душ», жадно ожидаемого литературной общественностью», - пишет В.О. Отрошенко. - Гоголь сам не знал, как называть то таинственное божество, которое устраняло перед ним иллюзию незавершенности, внушая сначала ему... удивительно прочную веру в законченность явно незаконченного сочинения...только оно (недоступное земле Божество) давало ему некую точку в способности излучать особенный свет... некую — любую — точку, незатейливый знак препинания, знаменующий собой (по воле Божества), уже не препинание, а вдохновенное молчание, окончание, завершенность».

В феврале 1843 года Гоголь воображал, что божество сияющей точки явится к нему годика через два. О двух годах и через полгода все то же толковал он поэту Николаю Прокоповичу. Хотя второй том был не только не подготовлен к печати, но и вообще не написан. Отговорка была такова: «Терплю всякие помешательства от всяких болезненных припадков».

Через два года нечто вроде второго тома «Мертвых душ» было вроде написано, но в свет не вышло. А,

скорее, попало в источник света — в огонь. И работа продолжалась. Она продолжалась и в 1848 году, когда Гоголь жил в Москве у Погодина. Гоголь твердил всем одно и то же: он работает над вторым томом. Теперь писатель называл разные сроки его завершения, в том числе самые фантастические. Одно предложение Гоголь писал восемь недель. Вот за этим и застал Николая Васильевича актер Михаил Щепкин, который рассказал обо всем автору исторических хрестоматий Алексею Галахову, а уже тот «изумлялся бессмысленной лживости Гоголя».

Призрак точки стоял перед сочинителем, ожидающим сил от Всевышнего. Отрошенко показывает это в новелле как добросовестный, знающий мемуарист, выражая жизнь Гоголя через фантастику «призрака точки в его магическом реализме».

Шестая новелла. Гоголь и Гоголь.

Эта новелла у Отрошенко, на наш взгляд, не эссе, а куда объемнее, скорее, новелла, как принято у французов; у нас это повесть. С главами и неполным числом страниц.

Итак, Гоголь этот и Гоголь не этот, а тот, другой. Нечто наподобие носа майора Ковалева, разгуливающего по Петербургу.

Лето 1847 года. Гоголь во Франкфурте-на-Майне. Остановился у Жуковского. Дел много. Белинский обрушился с критикой на «Выбранные места из переписки с друзьями». Нужно отвечать на злые укоры и ядовитые упреки. Отрошенко показывает, как отвечает Гоголь. Тому — в отдельном письме, другой — в специальном произведении. Гоголь направил письмо Николаю Яковлевичу Прокоповичу, это письмо разрушало прежнюю стену между ними и устанавливало новый уровень взаимоотношений. Отрошенко показывает, как путают Гоголя люди и бесы, реальное общество и иррациональные силы. Гоголь просил Прокоповича проследить за выходом в свет первого

полного сочинения в 4-х томах. Поручений в письме было три. Первое - «Пожалуйста, переговоры с Белинским и напиши мне, в каком он находится расположении духа ныне относительно меня. Если в нем кипит желчь, пусть он ее выльет против меня в «Современнике»».

Третье поручение было особенное. Оно касалось таинственного Гоголя, который действовал в русской столице. Другой Гоголь будто родственник писателя. Вот на чем ставит акцент в новелле ее автор.

Первые два поручения Гоголя Красненький (так прозвал Гоголь его с молодости) Прокопович выполнить был не в состоянии. Белинский лечился где-то в Германии.

Нас интересует третье поручение — самое сложное. Отрошенко выясняет, как появился другой Гоголь. Красненький встретился с книгопродавцами, чтобы сказать, что есть «Гоголь и Гоголь — тот и другой, не следует принимать за Гоголя любого Гоголя, какой пожелает пустить в продажу его сочинения». В то время в мире было немало других Гоголей.

Бенкендорф сообщил Николаю I о существовании некоего Гоголя. Так по незнанию, по невежеству он отрекомендовал царю настоящего Гоголя, видимо, чтобы как-то унижить его. 13 октября 1841 года на станции почтовых карет на Мойке в Петербурге в подорожной зафиксирован Гоголь. 17 октября экипаж пребывает в Москву. Гоголь приехал публиковать свои «Мертвые души». Начались визиты по Москве: Михаил Погодин на Девичьем поле, Аксаковы возле Смоленского рынка...

Далее у автора новеллы начинается детектив с фамилией Гоголь. То Гоголь, то снова Гоголь, то Гоноль, то Гого. Один Гоголь где-то в Триесте, другой Гоголь в то же время в Москве. Но была история еще более странная, она затеялась в мае 1846 года.

Покидая Рим, Гоголь 5 мая написал Аксакову: «Еду я для того, чтобы ехать». Заехал в Париж, остановился в

отеле, Александр Петрович Толстой, сдружившийся с ним в последние годы его жизни, снял для него теплую комнату «на солнце, с печкой». Начались встречи с друзьями, финансовые операции, тоже похожие на детектив.

Красненький послал Николаю Васильевичу из Петербургского банка вексель на 4 тысячи рублей за изданные книги. По тем временам немалая в переводе сумма, 16 тысяч франков. Римская квартира Гоголя стоила 20 франков в месяц. Однако денег Николай Васильевич не получил. В середине июля по пути следования из Парижа у Гоголя происходит странная встреча персон, вовлечённых в историю с пропавшим векселем: Гоголя и Анненкова. Двигаясь затейливым маршрутом Николай Васильевич заезжает в Швальбах. «В тот же день он пишет письмо ректору Санкт-Петербургского университета Петру Плетневу — другу и издателю, который исполнял в России, как и Красненький, важные поручения странствующего в чужих государствах писателя». В письме Гоголь вспоминает о неполученном векселе.

Плетнев отправлял Гоголю любые причитающиеся ему деньги, кроме того таинственного векселя. Призрачный вексель, словно растворился в воздухе. В круг всего вовлечен был и Прокопович - Красненький. Это он отправлял Гоголю векселя: и в первый раз, и во второй. В кругу финансовых операций оказался и Жуковский.

6 марта Николай Васильевич пишет Петру Плетневу в Петербург: «Завелся другой Жуковский и другой Гоголь. Эти господа часто получали наши письма... Я просил разузнать Жуковского, если можно, но не взыскивать... Разузнать можно, но, Христа ради, никаких взысканий!»

А вексель, между тем, гулял за Гоголем по Европе. То во Франкфурт, то из Франкфурта в Гамбург, то из Гамбурга в Петербург, снова в банк барона Штиглица... Далее судьбу ценной бумаги проследить невозможно,

заклучает этот детектив с ней Отрошенко. Это детективный сюжет у него в духе Гоголя, его носа, разгуливающего по Петербургу.

А детектив с самим Гоголем (Гоголь — не Гоголь) продолжался. Вместе с его путешествием по Европе. Розыск по делу о другом Гоголе Прокопович-Красенький провел быстро и без раздумий. Ответ его Николаю Васильевичу был таков: «Поручение твоё о появившемся здесь, по словам твоим, твоём однофамильце я выполнил; но никаких следов его не отыскалось». Отрошенко подводил к мысли о раздвоении Гоголя, его галлюцинациях, о фантастическом элементе, то есть сюжет становится фантастическим.

Гоголя захватила работа с «Авторской исповедью», в которой он зажегся: «Я никогда ничего не создавал в воображении и не имел этого свойства. У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных мне известных». Но это он так думал, так воображал. И Отрошенко в новелле дает нам понять это.

Комментируя финал новеллы, скажем, что у Гоголя двуплановая история с векселем и другим Гоголем — это реалистическая фантастика. Отрошенко строит свою новеллу таким образом, что она напоминает не только детектив, но и тоже реалистическую фантастику. Сама новелла у Отрошенко является у автора фантастическим произведением в духе Гоголя.

Седьмая новелла. Гоголь и смерть.

«Гоголь умер от литературы». Умер от «Мертвых душ», так начинается предпоследняя новелла Отрошенко.

Что же убило Гоголя?

«С самого начала ему открылись три свойства этой поэмы:

- 1) торжественная громада;

- 2) постоянная отдаленность конца;
- 3) генетическая принадлежность небу.»

Это сказал Отрошенко. А мы скажем на этот счет и свое:

- 1) не надо было называть так «Мертвые души»;
- 2) не надо было называть и поэмой; мало Гоголю, что ли, судьбы поэтов перед ним Пушкина и Лермонтова?

3) действительно принадлежность Гоголя Небу; убили-то его свыше, инобытийные, вселенские силы, а не какой-нибудь выстрел из пистолета.

Известно открытие Гоголем даты своей смерти. Это 12 ноября 1836 года, когда Гоголь приступил к «Мертвым душам» и написал Жуковскому: «Огромно великое мое творение, и не скоро конец его. Кто-то незримый пишет передо мною могущественным жезлом». Это было сказано в ясном сознании, без каких-либо признаков ужаса и страха перед громадным, небесным, нескончаемым. Опять-таки коллективное бессознательное. Как говорится, что на роду написано пером, то не вырубишь топором.

Тогда, в 1836 году в Париже, поэма начиналась легко. Четыре года продолжалась не легко в Риме. Затем последовали Германия, Швейцария, Россия. Отрошенко сообщает в этой новелле: «Гоголь твердо знал, что он трудится. Работает. Пишет «Мертвые души». Всегда, везде. И это знал не только Гоголь. Это знали все». Гоголь объявил во всеуслышание: «Верю, что, если придет урочное время, в несколько недель совершится то, над чем провел пять болезненных лет».

Можете себе представить? Гоголь знал, что вселилось в него свыше с приходом «Мертвых душ» — это Неведомое. Смерть — вот что, завершение жизни. И не обязательно завершение этого произведения. Может быть, на полпути к его завершению. Так оно и случилось. Со вторым томом «Мертвых душ» мы никак не распутаемся по сей день. Да, это знал не только Гоголь, но теперь знаем и мы.

Каким образом? Гоголь считал, что у Бога есть разные средства воздействия на свой мир, в том числе и такие, которые заставляют говорить о чудесных явлениях. Гоголь верил в то, что он находится «в кругу божественного мира». И потому, как пишет Отрошенко, «Мертвые души» должны были писаться быстро и без помех.

Однако в душе Гоголя не было гармонии между божественным и иррациональным. Весной 1845 года Николай Васильевич сообщил в послании фрейлине двора, супруге Калужского губернатора Александре Осиповне Смирновой:

«Бог отнял на долгое время от меня способность творить».

Умирание Гоголя началось именно с этого времени. Он описывал это еще в «Старосветских помещиках», говорил о том окружающим. Доживая в Москве, на Никитском бульваре, в доме Алексея Петровича Толстого, Гоголь в феврале 1852 года находился в «предсмертном положении», не принимая пищи, впав в «совершенное изнеможение». Он сопротивлялся этому семь лет, с весны 1845 года, когда впервые поведал Смирновой о том, что Бог отнял у него всякую возможность созидать.

А ведь ему еще верилось, что «Мертвые души» сойдут с мертвой точки и полетят, по словам Отрошенко, в бесконечную даль, если ему доставят много, целую «кучу», каких-то необыкновенных сведений о России. Как свидетельствует письмо Смирновой зимой 1847 года из Неаполя, Гоголем овладела мысль о том, что без «полного знания дел», то есть без сведений о России от калужской губернаторши и от прочих близких и дальних лиц, его жизнь как создателя уже невозможна.

Он прибегал к всяческим хитростям и мольбам, чтобы ему доставляли эти всяческие сведения. Однако Гоголь не мог творить из одних только сведений. Даже пронизательный Пушкин не понял главного свойства

своего таланта: извлекать образы из себя. Но Пушкин был поэтом, а Гоголь? Невозможно понять, в какое именно время Гоголю открылась тайна, чем закончатся «Мертвые души». И Отрошенко заключает: они закончились перед смертью Гоголя его благодарной молитвой.

Восьмая новелла. Гоголь и элементарные частицы.

Отрошенко начинает новеллу со слов: «Австрийский мыслитель Людвиг Витгенштейн сообщил миру в «Логико - философском трактате» (1921) элементарную и самую универсальную языковую форму, которая способна дать описание предложений любого знакового языка».

Вот что пишет Отрошенко в последней новелле из «Гоголианы»:

«В области духа и интеллекта тоже ведутся поиски своих элементарных частиц, протонов, электронов, нейтронов и кварков. В рамках рецензионной деятельности человечества неоценимый вклад в эти поиски внес в свое время и Николай Васильевич Гоголь, открывший универсальную, или самую общую рецензию - форму, которая, как и логический первоэлемент Витгенштейна, поражает величайшей самодостаточностью, высокой ясностью и предельной простотой».

Открытие это произошло случайно, в 1836 году, когда в руки Гоголю попала одна небольшая книга, вышедшая отдельным изданием. Гоголь ознакомился с повестью и принялся обдумывать рецензию для «Современника». И написал самую короткую рецензию, всего из двух слов: «Убийственная встреча». Конец Гоголю, «Гоголиане» и начало этой нашей рецензии.

Гоголь и Отрошенко.

После прочтения «Гоголианы» возникает мысль, что в жанровом смысле ее можно было бы назвать новеллианой. «Гоголиана» Отрошенко написана в современном ключе, в «магическом» реализме. Это, на первый взгляд, сборник, а на самом деле цельное произведение, в котором автором показаны все три им обозначенных уровня: художественный, философский, филологический. В реальности Отрошенко следует по пятам за великим нашим предшественником и путешественником. Скрупулезно описывая, как едет Гоголь по земным дорогам Европы, шаг за шагом Отрошенко движется вместе с Гоголем по датам, случаям, фактам, ходит с Гоголем по небесным кругам.

И это интересно читателю, заставляет следить за перипетиями - реальными и вымышленными. Читателю все равно, лишь бы его захватывала гоголевская дорога, интрига с векселями, с придуманным и непридуманным Гоголем. Пытливый же читатель обратится к источникам, произведениям, письмам Гоголя, начнет сверять тексты, перепроверять факты и таким образом еще крепче привяжется к классике. И в этом еще одно из значений этого собрания новелл нашего современника.

«Гоголиану» Отрошенко прочтет каждый, кто любит Гоголя. Книга устанавливает связь с Гоголем, возвращает Гоголя нам в наше время. Отрошенко показывает его реально и ирреально, объемно — от рая до ада, от коллективного бессознательного, от Юнга, до фантастики XXI века. Сквозь Гоголя Отрошенко видит то и это, белое и темное в тайнах и ужасах гоголевскую карнавальную, мифологическую смеховую культуру. Отрошенко говорит о Гоголе как поэт о поэте, переплетая реальное фантастическим, делая Гоголя близким нам своей быстрой ездой и дальней дорогой, что так дорого нашему менталитету, загадочной русской душе. «Гоголиана» Отрошенко работает на современность.

ПРОСТО МИХАИЛ ШИШКИН

За роман «Письмовник» (АСТ, Астрель, 2013г.) Михаил Шишкин получил премию «Большая книга». О чем же этот новый роман писателя? Вот что он пишет: «Только ненаписанные письма не доходят до адресата. Есть особая почта, для которой расстояние, люди, смерть не существуют. Все дело в рифмах. Все на свете зарифмовано со всем на свете. Эти рифмы держат мир, как гвозди, загнанные по шляпки, чтобы он не рассыпался».

В сказанном Шишкиным есть два слова, которые как пароль, как ключи, они открывают доступ ко всему содержанию романа: «почта», «мир». «Почта» - это то, что произведение писателя написано в эпистолярном жанре, оно представляет переписку двух любящих друг друга людей: Он и Она, Володя и Саша, солдат и его подруга - медицинская сестра с историями их жизни. «Мир» - это как бы часть названия эпопеи Льва Толстого «Война и мир». Не один Шишкин отправлялся по следам великой эпопеи, был, кстати сказать, еще и Михаил Шолохов с «Тихим Доном», тоже своеобразная эпопея о войне и мире. Итак, «Письмовник», «почта» и «мир», Михаил Шишкин.

«Письмовник» в переводе — писатель, военный писарь, прозаик, разрушивший миф о том, что интеллектуальная проза в современности — удел немногих, узкой читательской аудитории. Ни на первый, ни на второй взгляд все не так просто. Не только Он и Она. Их письма, первая любовь, судьба, жизнь, через которую они несут себя, свои чувства друг к другу, несмотря ни на что. Действительно, кажется, прост сюжет, часто просты окружающие люди, но не просты главные герои, события вокруг них, когда они должны сделать выбор: остаться тут или оказаться за чертой духовной, нравственной бедности. Собственно говоря, это и проходит через весь «гектар», как и весь нектар шишкинского «Письмовника». «Роман так роман», - решил автор еще в молодости, и вот он перед

нами, читаем и проникаем, вернее, проникаемся весьма витиеватой тайной шишкинского текста о любви.

Роман начинается с того, что Шишкин заявляет устами героя, что «вначале снова будет слово». Вот как автор угадывает, прозревает. И еще разве не о Гоголе это, когда читаем далее: «Дар оставил меня?» И «сверху падали хлопья пепла — теплые сгоревшие страницы». Автор настраивает читать его всерьез, как нашу классику, как самого Гоголя. Разве не так? Начнем, пожалуй.

Шишкин начинает с призывного пункта, с медкомиссии, проверяющей героя романа как будущего солдата на способность стрелять, убивать кого-то, терпеть будущие лишения и беды. Он обращается к ней: «Сашенька моя!» Она к нему: «Володенька!» И далее идет сближение друг друга, перерастающее в любовь. А мир вокруг неистовствует, и в нем надо жить, существовать, действовать, как-то обозначать себя. Он идет по армейской, военной стезе, Она — по сугубо гражданской.

В окне над головой звездно-презвездно. И Млечный путь делит небо наискосок. По словам Иосифа Бродского, как ножницы восьмерку пополам. Добавим, восьмерка лежащая — обозначение бесконечности, Вселенной, иными словами, того, реального мира и этого, ирреального. То есть автор уже с первых страниц делает заявку на двуплановость, на присутствие фантастического в произведении. «Бестелесное, непредставимое, совершенно не за что ухватиться» (стр. 15). Дроби, числа в квадрате, корни эти самые «бестелесные». И тут же корень у дерева, символизирующий жизнь. Вот уже начались и символы, символическое вперемишку с фантастическим.

Автор сообщает, что он вообще-то человек всего, что можно потрогать. И понюхать. И далее пишет о запахах и знаменателях, о дроби целый трактат, сводимый к тому, что на даче молодые люди еще только ищут точки соприкосновения, сближения друг с другом. Она у него: «Нюхала свитер. Рукав рубашки. Воротник.

Поцеловала пуговицу». Мир у обоих разделился до первого раза и после. Потом они вместе вешали занавески, и ей так хотелось, чтобы он ее поцеловал.

И начинается реальное — в озере, во время купанья и нереальное — от его ощущения, завершившееся словами: «Я тебя люблю».

У Нее свой мир с поварешками, прихватками, сковородками, у Него свой — армейский, но пока еще тоже мирного свойства, связанный с воспоминаниями. Шишкин подробно и точно ведет их сближение, соединение, превращение в одно общее в отношении чувств двух разных людей. Даже дышать (вдох — выдох, вдох — выдох) герои автор романа учатся одинаково, а значит, и жить.

И начинается «почта». Она пишет: «Заглянула в почтовый ящик — от тебя опять ничего». Она вначале студентка, видимо, медицинского, если потом станет работать в больнице. И все по роману у нее будет связано с медициной, со своим здоровьем, болезнями и смертями родных и близких, а у него — с армейской обстановкой, войной. Пока еще воспоминания у Нее связаны с детством, с отцом и матерью. Показывая обстановку в семье, Шишкин не прочь вернуть народное выражение «швец, жнец и на дуде игрец».

И это все дача, тут все происходит на даче.

И Он пишет ей: «Да, Сашенька моя дачная». Но и это у Него уже в воспоминаниях, в какой-то былой жизни. Он тоже пишет ей о своих воспоминаниях: о Гамлете в своей детской игре в почтальоны, о том, как прятался он с книжкой в библиотеке. Не думайте, что все это у Шишкина случайно. Уже с этого времени автор обозначает круг интересов героя, а в будущем и его действия. В армии он станет писарем, будет писать ей письма, в конце концов разожжет в себе желание стать «письмовником», то есть писателем.

Володя пишет письма из армии с подробными воспоминаниями о себе в детстве, о своей семье. Видимо, чтобы не сделаться солдафоном. И Сашенька,

и эти письма к ней сохраняют в нем человека.

И Сашенька отвечает ему тем же. Почта доставляет Володе ее воспоминанья о детстве, о том, как она была когда-то на море. «Сначала меня вобрал в себя рокот прибоя, взял в кулак, так и носил все лето — в кулаке». Разве фраза эта не образна, не метафорична? На наш взгляд, текст писем от Сашеньки, эпистолярный жанр от имени женщины у автора романа выглядит предпочтительнее, тоньше, более художественно, чем у мужчины. Может, это так и надо Шишкину, это вытекает из его замысла, ведь автор показывает солдата в такой обстановке, где люди становятся тупее, все более безразличными к нюансам жизни, и только Сашенька, ее письма к нему, а его письма к ней не дают Володе пропасть.

И опять в письмах Сашеньки в качестве символа возникает этот знак постоянства «без десяти два». На часах всегда без десяти два. Как знак постоянства взаимоотношений Сашеньки и Володи. Время не разделит их, не разъединит никогда.

Зорким оком художника смотрит автор романа на мир. В письме Сашеньки не преминет ввернуть конкретную деталь (у мамы Сашеньки, лежащей на пляже и читающей книжку, бретельку от лифчика, у Сашеньки - заплетаемые косички), о семейных преданиях (Сашин дед, оказывается, был скрипачом и папа ее еще мальчиком брал две палочки и повторял движения играющего скрипача). Сашенька описывает, как и сама она садилась за пианино и долбила мендельсоновскую «песню без слов». Папа учил ее летать вроде бы на самолете, быть даже полярным летчиком, читал ей что-нибудь перед сном. Так и росла Сашенька в иллюзиях, грезах, в стране придуманного попа Ивана.

В письмах Володи Сашеньке после излияний в любви следовали рассказы об армейских буднях. Сначала были репетиции, тренировки к войне, стрельбы. Но и тут натура Володи в романе Шишкина проявляла незаурядность, Он писал: «Пули летят не в

прошлое или будущее, и в дырявую голову несчастной мишени».

Вот и назначили Володеньку штабным писарем.

«Он: - Я не справлюсь, почерк у меня не доступный.

Командир: - Писать, сынок, нужно не доступно, а искренне».

Так и тянется весь этот роман - переписка до середины. Порой обоюдные излияния в любви становятся монотонными, как ни ухищряется автор их разнообразить, придать чувствам больше выразительности, высокий настрой. И только после таких излияний, в начале и конце письма, где-то в середине повышается к нему интерес самим содержанием, действием, поступками. Снова следуют символы, снова деталь.

Пупок у Сашеньки узелком. Это и есть пуп земли, «все мироздание от начала и до конца».

Сыпь на животе — это созвездия. И Сашенька сообщает Володе: «Так изображали древние египтяне богиню неба Нут, заболевшую моей звездной ветрянкой».

Реальны, даже слегка циничны описания автором половых увлечений подружки Сашеньки Янки, которые усиливаются, продолжаются далее. Страдания самой Сашеньки оттого, что мама ее — красавица, а она — вот какая есть. И она рыдала в подушку. В дневнике выводила страницами: «Я люблю тебя, я люблю тебя, я люблю тебя». Мама переживала, не знала, как помочь дочери, говорила: «Ты еще совсем ребенок. У тебя острая потребность не только быть любимой, но и отдать свою любовь».

А Сашенька писала письма папе, держала в кармане его зуб, в кулаке.

У Володи другая жизнь, военная. «Вызывает его большой командир, командир командиров, и говорит:

- Пиши приказ! Солдатушки! Контрактники, миротворцы и ассасины. Отечество расплзается, как промокашки под дождем! Отступать некуда! Ни шагу

назад!»

И пошло, поехало, покатило у Шишкина, точнее, в очередном письме штабного писаря Володи к Сашеньке. «Тупеев не иметь. Виски оправлять всем одинаково, как нынче в полку учреждено... Башмакам быть по размеру каждого, не широким и не узким, чтоб можно было в морозы в них соломки или охлопочков положить... Объясняю: ношение бороды может означать проигрыш в поединке, потому что за нее удобно ухватиться и победить противника. Завтра выступаем. Путь далек. Ночь коротка. Спят облака...»

Ну чем не ирония в романе, проявляемая явно в письме штабного писаря Володи по отношению к монотонности службы, осточертевших артикулов, тупеющих командиров. И тут же возникающая в суворовской краткости воинских уставов, песня военных лет, слова «Офицерского вальса», угадываемого тут: «Ночь коротка. Спят облака». А дальше, за кадром:

« И лежит у меня на ладони
Незнакомая ваша рука».

И за этими словами угадывается нежность Володи к любимой Сашеньке. И такая тонкость в тексте романа очаровывает, заставляет простить однообразие слов и признаний, обрамляющих письма Сашеньки и Володи друг к другу. И тут Шишкин, видимо, почувствовал необходимость сменить курс, заменить монотонность чем-то другим, а именно, действием, изображением действий лиц, участвующих в событиях вокруг главных героев романа «Письмовник». И это происходит в середине романа. Как у Пушкина, в поэме «Цыганы». В одну сторону от апофеоза в центре, кажется, двести тридцать восемь строк, а в другую — двести тридцать семь.

Роман у Шишкина становится более традиционным, зато более содержательным в показе событий, в действиях героев как в войне, так и в мире, как того, что происходит у Володи, так сказать, в

действующей армии, творящей неизвестно что, где и когда. Фантастика. Герои Володя и Сашенька вроде бы современные, а война ведется русскими, англичанами, японцами где-то на Востоке с китайцами, но с приметами русско-японской войны 1905 года.

Что интересно, война идет там, люди гибнут, как мухи, кровь льется рекой, а медицину, больничные учреждения Шишкин показывает тут, где Сашенька в белом больничном халате. Однако объединяет героев и то, и другое: смерть, завершение жизни. Так насильно, путем убийств в основном молодых людей, официально разрешенным путем — войной, а тут — в больницах или дома, естественным образом, когда маму Сашеньки съедает рак, а папу — алкоголь, инсульт. И то, и другое подается в романе с помощью писем Сашеньки и Володи друг другу, как нам кажется, в изрядных количествах. На войне у Володи перед глазами все убивают и убивают: то абстрактную солдатскую массу, а то уже даже снарядам, взлетает на воздух весь штаб с высшими офицерами. Даже друга Володи не щадит автор, Кирилл погибает, как и все, в страшных муках. Автором прямо-таки нагнетается обстановка: люди гибнут и гибнут — копошатся черви в ранах; то сушь — не хватает воды, пьют желтую воду из желтой реки, а то дожди заливают поле и палатки. Можно, конечно, понять автора, его пацифизм, антивоенные настроения. Однако это все же снижает художественные достоинства, хотя текст с его редкими, точными деталями, незатертыми, не так уж часто встречающимися картинами войны на Востоке, более устойчив, сам по себе интересен. Всему своя мера. Вали, как говорится, дерево по себе.

Теперь о Сашеньке. «Вернулась из клиники и все в себя прийти не могу. Пошла ведь учиться, потому что хотела помогать дарить жизнь». И начинаются ее абстрактные суждения и о половых органах, и о материнской любви, и о сложных взаимоотношениях со своими родителями. «Целую тебя, любимый! Будь

здоров, осторожен, счастье мое! Я засыпаю и просыпаюсь с мыслями о тебе!»

А как будешь осторожным, когда везут его на войну. Одно утешенье - воспоминание о Сашеньке, о своем детстве, семье. Отец ушел, а мать вышла замуж за какого-то инвалида, слепого. Зачем? Мама потом говорила: «Сыночек, пожалуйста, прости меня! И постарайся понять. И пожалеть».

И опять то она, то он. То Она, то Он. «Скоро начнется. Сашенька, может быть, меня убьют. Это все равно лучше, чем вернуться калеккой. И не приведи Господь, если придется убивать самому».

А она ему: «Мой милый, дорогой, ненаглядный, единственный!» И про свое ему, про свое. «Я все поняла! Мы уже муж и жена. Мы всегда ими были. Ты — мой муж. Я — твоя жена. И это самая чудесная рифма на свете».

А потом письмо с театра военных действий. «С глубоким прискорбием сообщая Вам, что Ваш сын... В общем, Вы уже сами все поняли. Крепитесь. Поверьте, мне нелегко все это писать. Понимаю, Вам важно знать поля какой именно вражеской империи унавозит Ваша кровиночка. Не все ли равно? Да хоть Поднебесной».

В плен же никого не берут, эти тоже. Однако вернемся к нашим баранам. «Согласно предписанию, в настоящей похоронке следует кратко изложить обстоятельства и причины гибели Вашего сына... выполняя задание... Ваш сын погиб под Тонжоу, на берегу реки Пейхо. Вернее так. Ваш сын погиб, но он жив и здоров».

Вот такая в тексте романа, в письме штабного писаря, идет абракадабра. Как в жизни, как на войне. Контора пишет. Штабной писарь строчит похоронки. Одурил. Хоть куда пошлет, хоть кому. Хоть себе домой, хоть о самом себе. И это уже какая-то мистика у Шишкина, элементы фантастики в реализме.

Она пролежала пластом два дня. Сказала его отцу: «Был бы гроб, была бы могила, а ничего нет —

бумажка...» Печать есть, подпись есть, а сына нет.

Какое сумасшествие! Опять мистика, фантастическое. Письма к ней от него. «Сашенька моя! Целый день разгружаемся, и только сейчас нашел минутку тебе написать». «Володенька! Мой любимый человек! Радость моя!»

«Я рад, что у нас в отряде появился Ли Бо... Он чем-то напоминает жюльверновского Жака Паганеля в юности — неуверенный в себе, неуклюжий, но задиристый всезнайка. Сегодня он научил меня пить воду из Пейхо, солоноватую, илистую, смешивать ее с ханьшином, китайской водкой.

Даже не верится, что завтра может быть бой, в котором меня убьют или искалечат.

Я тебя люблю».

И в ответ письмо. Почта работает.

«Володя! Милый мой! Единственный! Я так счастлива, что ты у меня есть!»

Какие-то обрывки у нее перед глазами. И ночью для нее мир видимый и мир невидимый. Она сообщает ему о том, что пишут в газетах. На Севере нашли самолет со сломанной лыжной, замерзшего летчика. Перед смертью сунул часы в самый огонь. «А часы его, оттаяв, снова пошли».

И опять почта. Опять письмо из театра боевых действий. «Сашенька моя! Мы в Тяньцзине. Сколько времени мы уже здесь? Всего три дня. А кажется, что три года. У нас много потерь. На раненых страшно смотреть. И бои, бои. Лазареты, безногие. Нет гробов — хоронят в мешках». Перевернулся на другой бок — перед глазами снова мост, который ведет к разрушенному вокзалу.

«Родная, прости, что приходится описывать такие страшные вещи».

«То, что я еще дышу, вижу, - все это только потому, что я тебя люблю».

И вдруг поворот судьбы. Что приносит почта Ему от Нее!

«Володенька! Не очень представляю себе, как это тебе объяснить, но знаю, что ты все поймешь.

Я выхожу замуж».

Вот такие зигзаги в романе Шишкина. То Он со своей похоронкой, то Она с этим своим письмом. И еще. «Я все еще не сказала тебе главного — я жду ребенка.»

«Сашенька моя! Как мне стало тепло и хорошо, когда написал твое имя на первой строчке — Сашенька!

Когда получишь это письмо? И получишь ли? Но ведь знаешь, как говорят: не доходят только те письма, которые не пишут?»

И опять война, подготовка к новому сражению.

«И опять прибывают новые части».

«А прямо передо мной лазарет».

«Солдаты чистят винтовки».

«Могильные холмы тут у них всюду, они сплошь покрывают окрестности Тяньцзиня».

Шишкин точно, широкими мазками, через письмо штабного писаря, живописует союзников. «Японцы поражают своей дисциплиной и фаталистическим бесстрашием». Американцы в своих широкополых шляпах похожи на ковбоев. Дерутся хорошо, но дисциплиной не отличаются». «Настоящих французов мало, здесь только зуавы из Индокитая. Мало похожи на регулярные войска и очень воинственны». «Англичане — сипай из Индии — высокие, страшные, в желтых и красных тюрбанах...».

И Шишкин делает вывод. Иногда это напоминает какой-то странный маскарад — все эти формы, народы, каски, чалмы. Раньше люди переодевались, чтобы обдурить смерть. Отношения между союзниками самые добрые.

И опять перенос событий в романе на Сашеньку.

«За что? Все время задаю себе этот вопрос? За что? Кровь при родах. Паника. Вызвали скорую. Пальцы на ногах онемели. Вся в испарине, всю трясет... » Шишкин подробно и точно, с большим знанием дела пишет, как будто все это происходит с ним — мужчиной, а не с Сашенькой — женщиной, изображает, как появляется

на свет человек.

«Узнав об этом, мама сказала:

- Плачь! Это то, что тебе сейчас нужно, - хорошо поплакать.

И еще мама говорила когда-то ей:

- Если когда-нибудь будет ребенок, буду и ему мыть волосы, как и тебе – до скрипа».

И это все мир, это все жизнь: Сашенька, рождение детей и «трамвайные рельсы, которые идут к невидимому, - это гвоздики, на которых держится мир».

И снова война, снова восточный фронт, офицер с исковерканным биноклем на груди, а сам ведь остался цел. С отрядом ушли две роты русских матросов, а вернулась только половина. «Бомбардировка города продолжается. Сашенька, я уже настолько привык к этому непрерывному грохоту, что стал отличать выстрелы наших и вражеских орудий и даже их калибры. Пока я там был, ни один снаряд не упал. Не переживай».

Стены исцарапаны осколками, много домов разрушено — обгоревшие руины, разбитые окна. Трупы плывут по реке, у плотины их столько, что их пропихивают бамбуковыми палками, освобождая место для следующих.

Мародерство. Грабят все. Чтобы пресечь это, командование приказало расстреливать. Японцы растреляли троих солдат, русские — двоих, французы — одного, англичане — ни одного.

А у Нее мир, другая жизнь. «В ноге — муравейник. Затебла. С утра прошли два дождя и студент». Такие строки в письме — не то Сашенькины, не то самого автора Шишкина. Проза в романе рубленая. Перескоки действия с места на место. Героини нет, есть только ее собачка по имени Донька.

«Донька стучит когтями по паркету». «Оказывается, балерины в пятки балетных туфель заливают теплой воды, чтобы крепче сидела ступня».

Такова эстетика строки у Шишкина, такова деталь,

знания Шишкиным того дела, которым он занимается. Таков мир, о котором пишет автор в «Письмовнике».

А вот и кульминация, после которой все в романе идет под уклон, к финалу.

«Сашенька моя! Здесь кругом так много смерти! Стараюсь не думать об этом. А не получается». Друг Володи Кирилл, сказал, что нужно умереть легко, как Людовик XVI. Взойдя на эшафот, тот спросил палача:

- Братец, а что слышно об экспедиции Лаперуза?

Каждый день Володя видит раненых. Примеряет все на себе. Ведь пуля или осколок мог попасть и в него. Застрять в почке, левой или правой. Разорвать сердечную сумку. Невыносимо остаток жизни ковлять на одной ноге или вообще быть без ног.

«Сашка, главное здесь — не думать. А все время думаю. Сколько поколений пришло к великой мудрости — надо не думать. Солдатам дают любое задание, самое бессмысленное, лишь бы чем-нибудь занять. Чтобы не думать. Отгоняют от мыслей о смерти. Вот их и заставляют чистить орудия, приводить в порядок форму, копать что-нибудь. Придумывают дела. Чтобы не думать».

И Володя сообщает Ей, что все время думает о смерти. Смерть здесь кругом, даже во сне. Конечно, Она может сказать Ему, что любой испытывает приступы ужаса, эти припадки страха. И еще его угнетает, что все кругом так уверены в собственном существовании, а Он себе порой кажется нереальным и совсем не знает себя. Может, Его вообще нет? Может Его кто-то придумал? Призрачность, зыбкость Его и реальность вовне. Разве это не двуплановость, не явные признаки фантастики, фантастического, реалистической фантастики?

На этом по сути дела и кончается все о войне. И после кульминации у Шишкина в романе начинается другая проза.

«Сашенька, это нельзя объяснить, это можно только пережить. Страх растворялся, улечувивался. Исчезнувший мир возвращался в себя. Невидимое

становилось видимым».

И к нему приходило самое страшное: а вдруг слова больше не придут? Кому не понятно, что это опять-таки Гоголь с его исторической формулой: не дай, Бог, отнять у него способность творить. Что сильнее жизни и смерти, войны и мира? И Михаил Шишкин, автор романа «Письмовник», начинает рассуждать о словах.

«Златоусты всех времен и народов уверяли, что письмо не знает смерти, и я им верил — ведь это единственное средство общения мертвых и живых и еще не родившихся». И вот штабной писарь в Володе вместе с его записями о войне заканчивается, начинается писатель, кем он мечтал стать еще с детства. Он начинает верить в невероятную силу слова, в свои слова, которые останутся, когда все «сегодняшнее, мимолетное» уйдет куда-то, исчезнет.

Однако чем больше Он перекладывает себя в свои же слова, тем очевиднее становится, что сделать это невозможно. Слова могут жить отдельно, создавать нечто свое, но стать тобой не могут. Они уйдут куда-то на всех парусах, а ты останешься на берегу.

Главное — настоящее не облекается в слова, от него немеешь, жизнь твоя выше слова. Если ты можешь передать словами то, что ты пережил, значит, это у тебя есть.

«Сашенька, я, наверно, очень путано говорю, - пишет Володя, - но все равно мне нужно выговориться. И я знаю, что, как бы ни путался, ты все равно меня поймешь».

Так вот, Златоусты — это начитанные мальчики, пытающиеся говорить витиеватыми фразами, но этого у них не получается. «Любая книга — ложь уже хотя бы потому, что в ней есть начало и конец». В самом деле, когда-то в начале книги ее автор сказал «Вначале было слово», а теперь он впервые заговорил о конце. Оказалось, что слова — это совсем не то, о чем он прежде думал. Какой-то фокус, ненастоящее, недостойное.

«И я дал зарок больше ничего не писать». Это он так сказал о книге, о своих словах к книге. Он должен был освободиться от таких слов, они делают его

несвободным. Ему нужно стать другим, понять то, что понимают другие, видит каждый слепой. И где-то за кадром у Шишкина возникает, видимо, Гоголь, потому что его герой пишет: «Я сжег все написанное». И, видимо, Гомер, с которого в литературе начинается все. И он, Владимир, был, скорее всего, тоже слепым. Он видел сами слова, а не сквозь слова. «Слова существуют, чтобы пропускать через себя свет».

Так корчится герой автора романа в муках слова. И все пишет, пишет, не бросает писать, потому что надо писать любимой Сашеньке, потому что это гораздо важнее сотен и тысяч слов, Она - его жизнь.

«Сашенька! Я никогда не чувствовал себя таким живым! Изумительная ночь. Такая луна — читать можно. Блеснула на штыках. Палатки светятся лунным светом.

Стою и вглядываюсь в Млечный путь. Теперь всегда сразу вижу, что он делит мироздание наискосок. Стою перед мирозданием, дышу и думаю: вот, просто луна, оказывается, может сделать человека счастливым».

Как я понимаю, это Она, его Сашенька, сделала Его, Володю, писателем. И не писать Он уже не может, ибо писать письма Ей — его потребность, существование, часть его жизни. Он пишет и пишет, зная, что написанное все равно как-то дойдет до адресата, а ненаписанное — что ж, письма просто нет. «Вот и пишу тебе, Сашенька моя!»

И в ответ Ему пишет Сашенька... И это Он сделал Ее писателем. Может, даже тоньше и глубже, чем сам.

Она идет вчера от остановки трамвая, а навстречу Ада Львовна. Что я тебе расскажу! «Не надо, я все знаю. Муж объелся груш. Когда набухало вокруг сосков, обрадовалась. Второй муж мамы — неудачник. Неудачники всегда женятся на вдове с ребенком».

Шишкин в своем «Письмовнике» думает за Нее, а Она думает за Володю. «Если мы чего-то не знаем, не видим, не чувствуем, и не слышим, и не можем попробовать на язык, это не значит, что этого нет».

«По статистике, самоубийство чаще всего происходит днем в два-три часа или вечером в одиннадцать — двенадцать».

«Только когда исполнилось шестнадцать, ей сказали, что мать покончила с собой. Мама вовсе не хотела умирать, а хотела, чтобы ее спасли и любили».

И Сашенька пишет Володе. И делает вывод о том, что чужих писем не бывает. Почта делает свое дело. А Она все пишет и пишет.

«Несчастливые люди не могут дать счастья ребенку».

«Просто страшно остаться одной».

А Он пишет Ей: «Сашенька моя! «Вот опять передо мной лист бумаги — моя связь с тобой. Как может он соединять нас, когда все, что нас разделяет, кажется таким ничтожным и никчемным. Ты ведь тоже это чувствуешь, да?»

И снова Он — Ей: «Сашенька! Родная моя».

А Она в ответ: «Любимый мой, родной, единственный!»

И у Нее: «Щечки, носик, ушки. Пальчики. Попка гладенькая, крепенькая. Пупок. Чудесная получилась девочка!»

А Он в ответ: «Сашенька! Любимая! Я иду к тебе. Осталось совсем не много».

Она — Ему: «Нам пора!»

Он — Ей: «Сейчас подожди немного».

Она: «А где такая круглая галька, которая вечность?»

Он: «А я бросил. Там был пруд. Вечность подпрыгнула пару раз и булькнула, только круги остались».

И Михаил Шишкин заключает свой «Письмовник» словами: «И нет никакого зазора между душами. А люди становятся тем, чем они были всегда, - теплом и светом».

Перо поскрипывает по бумаге не только у Шишкина, у его героев, но и у меня. Роман о любви к жизни, друг к другу все пишется, и, как видим, ему нет конца.

ОБЛАДАТЕЛЬНИЦА РУССКОГО «БУКЕРА»

Людмила Улицкая опубликовала сборник рассказов «Первые и последние» (2013, издательство «Астрель»). В книге восемь рассказов («Второе лицо», «Женщины русских селений», «Цюрих», «Орловы-Соколовы», «Зверь», «Пиковая дама», «Голубчик», «Перловый суп»), продолжающие традиции русской прозы, внимательной и гуманной к лишним людям. Людмила Улицкая изображает незначительные повороты, перипетии судьбы «маленьких» людей, которые благодаря мастерству автора становятся удивительными, чаще всего символическими. Такая неправдоподобность в рассказе вызывает неподдельный читательский интерес. Первые герои становятся последними, а последние — первыми, обладая даром, которым обделены победители. Потому Улицкая и назвала книгу словами в одном из своих рассказов «Первые и последние», что позволяет говорить о необычности ее прозы. В ней заключена авторская ирония по отношению к тем, кто, будучи бесталанными, ставит себя над другими.

Невероятные события в рассказе «Зверь» подготавливают нас к мифологизации. Мифологизация у Улицкой в этом рассказе, как и у Гоголя в «Майской ночи, или Утопленнице», осуществляется через мистериальный сюжет, позволяющий раскрывать внутренний мир героев в исключительных, фантастических ситуациях. У Гоголя мачеха — ведьма превращается в зверя, в черную кошку, которая вспрыгивает на грудь падчерице и душист ее. В рассказе Улицкой «Зверь», в доме одинокой женщины, живущей без мужа и без матери, поселяется нечистая сила. У Гоголя в его фантастических повестях обычно нет предыстории, а вот у Улицкой мы узнаем о героине из ее предыстории. Своим сюжетом рассказ Улицкой напоминает «Собаку» Тургенева, когда герою Порфирию Капитонычу мерещится собака. Раскольник

из Белева советует завести собаку; как друг она защитит хозяина от нечистой силы в минуту реальной опасности. Это звучит как предостережение свыше. В самом деле, собака Трезор спасает хозяина от смерти. И это происходит дважды: когда бешеная собака набрасывается на хозяина в гостях, и во второй раз дома. Что мы видим у Тургенева? Это «студийная» фантастика, она содержит двуплановость: первый, подлинный план, когда Неведомое показано в обыденной жизни, и второй, обманный план, когда все это изображено в рассказе как наваждение, таинственное, объясняемое рационально, галлюцинациями Порфирия Капитоныча, что говорит о реалистической фантастике у Тургенева.

У Улицкой мистическое наваждение также объясняется естественным образом. Она (Нина — И.З.) осталась совсем одна, а по своей физиологической природе одиночества выносить не умела, испытывала состояние обезумевшей, кружила на месте, мир проваливался под ногами или падал куда-то в бок. И теперь это наваждение. Ее подруга Сусанна Борисовна так определяет наваждение: «Форточки открытыми не оставляй, это к тебе с крыши какой-нибудь бездомный кот повадился».

У Улицкой, как у Гоголя, фантастика носит мифологический характер. События происходят также на грани потустороннего мира. Нина закрывает форточки, но наваждение не проходит. И ей, как и Порфирию Капитонычу, слышится, как скребется где-то собака, мерещится кошачье мяуканье. Для большего правдоподобия автор вводит такую деталь. Нина с подругой Томой видят однажды у себя в кресле огромного самоуверенного кота. Дальше события становятся все более странными. Можно сказать, и одиночество не совсем достаточное объяснение странности встречи персонажей с котом, как с потусторонними силами.

Экспозиция рассказа ставит выбор: верить или не

верить в происходящее? События лишены причинно-следственной связи. Подруги кормят кота; насытятся, кот исчезает, как проваливается, уходит под пол сквозь дырку. Нина начинает видеть его по ночам в своих снах, затем снова днем у себя дома; призрак кота является, разбивает черную ценную вещь: грузинскую керамику, и это уже реальность.

Словами другого персонажа автор применяет реалистический комментарий: «... Сусанна Борисовна объяснила Нине такую вещь, которая никому другому и в голову не пришла бы. Она подчеркнула, что это не только ее личное мнение, но и особое видение ее учителя. «Получалось, что перед человеком ставятся определенные задачи, которые необходимо решать, и высшие силы, ангелы и прочие, одновременно и здешние учителя эти задачи решать помогают. Однако если человек противится, то задачи эти трансформируются во что-то кошмарное вроде болезни, или, например, в кота». «Нинин кот на физическом уровне есть проявление духовного неблагополучия, но, возможно, даже, что не в самой Нине дело, а, наоборот, в отношениях тех родственников, которые уже ушли». Улицкая продолжает мотивировать «странную» встречу с Неведомым. Сверхъестественное объясняется нервным расстройством, душевным потрясением героини из-за влияния на нее неведомых сил.

Эта «странная» встреча повторится и с начальником героини по работе в конце рассказа, когда он попытается вмешаться в ход событий. Но Неведомое доводит и его до болезненного состояния. После отмеченной годовщины мужа Нины ей снится удивительный сон: она видит и бабушку, и маму, и мужа, и двух своих подруг, которые ей не представляются уже легкомысленными, как иронично изображает их автор. И даже призрак страшного кота больше не пугал Нину. Забота о ней, память о ее семье изгнали страхи. Так автор объясняет фантастическое

психологически, мотивируя поступки героини ее переживаниями, продолжая литературные традиции, существующие в русской литературе.

Другой рассказ «Пиковая дама» напоминает повесть Пушкина с символикой тайной недоброжелательности. В рассказе Улицкой тоже есть воздействие внешних роковых сил. Героиня рассказа Мурка - роковая женщина. Автор говорит, что в ней какая-то тайна. Героине дана власть не только над отцом, младшими сестрами, мужчинами и женщинами, у нее неисчислимо количество любовников. Эта ее страсть какая-то иррациональная сила, обрекающая на переживания все новые и новые жертвы. Дочь Мурки Анна Федоровна напоминает свою мать, и обе чем-то схожи с «Пиковой дамой» Пушкина. Мать когда-то увела у подруги любовника Маецкого, затем знаменитого архитектора. Анна Федоровна испортила жизнь Мареку, своему мужу, который был моложе ее на пять лет; она оставила его по требованию матери. У Анны Федоровны была неприязнь к мужу дочери. Впрочем, дочь Анны Федоровны Катя — сорокалетняя женщина, тоже была без мужа матерью двоих детей — Гриши и Леночки. Автор говорит словами персонажа Марека, что «пиковая дама», девяностолетняя Мурка, это его теща и мать его жены Анны Федоровны. Он так и сказал Анне Федоровне: «А матушка твоя — настоящая Пиковая Дама. Пушкин с нее писал».

Автор сообщает, что Мурка, бросив отца Анны Федоровны, вышла замуж за главного драматурга, потом у нее был роман с генералом. Катя, как и ее мать Анна Федоровна и как бабка Мурка, тоже была роковой женщиной. И она оставила своего мужа, бегала к любовнику. Безотцовщина детей была наследственной чертой семьи. Мурка символизирует тайную недоброжелательность, передаваемую по наследству. Ни кому в голову не приходило привести в дом кого-либо из мужчин без ее одобрения. Когда Катя хочет ехать с сыном Гришей на греческий остров к своему отцу, где у

Марека имеет дача — двухэтажная вилла в бухте, эта какая-то идеальная жизнь, о которой только мечтает внук Марека. Мурка скомкала приглашение и выбросила его вместе с конвертом. А когда Катя с сыном Гришей все же собралась ехать в аэропорт, Мурка объявила, что никто никуда не поедет, все будет так, как она хочет. После лицемерного внимания к ней Марека, старуха, эта Пиковая дама, объявляет вызывающе дочери, что ее бывший муж — также ее бывший любовник. Вот коллизия, вот страсти — мордасти, противоречащие всякой морали.

Следующий рассказ «Перловый суп» окрашен лиризмом автора, сочувствием к горестям своих героев, их жизненному неустройству. Героиня рассказа вспоминает, как мать кормила ее перловым супом из переполненной кастрюли — солдатского котелка. Автор описывает воспоминания героини об угощении матерью этим супом наших солдат. Героиня, тогда еще маленькая девочка, разносила суп в котелке по соседним комнатам, и ей было приятно, так хорошо, что это запомнилось ей на всю жизнь.

Второе воспоминание о том, как мама кормила погорельцев. Конечно, автору можно было бы придумать что-нибудь пооригинальнее, чем все та же кормежка людей. Однако будем черпать и есть, что есть, не так ли? Рассказ Улицкой состоит из двух частей, каждая из которых объединена деталью, а именно, этой самой едой, состоящей из перлового супа. Потом мама героини собирала одежду для тех же погорельцев, когда «мама засовывала в узел шелковое трико лососинного цвета с луковыми заплатками».

В конце этого рассказа автор описывает переживания соседки Надежды Ивановны после смерти ее дочери. Улицкая проявляет большое сострадание к горю соседки. Сама же героиня рассказа с детства не любит перловый суп, но воспоминания о доброте ее матери остались в ней навсегда. Рассказ реален, герои в отличие от рассказов «Зверь» и «Пиковая Дама»,

конкретны, вызывают симпатии. Книга Людмилы Улицкой «Первые и последние» - это, если вдуматься, синтез в рассказах реального с фантастическим элементом. Фантастика объясняется автором с позиций реалиста, сверхъестественное мотивируется переживаниями героев, их страхами перед одиночеством, равнодушием этого мира перед непонятными явлениями природы, как у Чехова в рассказах «Страхи», «Черный монах» или, как у Тургенева в его «таинственных» повестях. Неведомое изображается Улицкой как «странное» происшествие, которое пугает, потрясает героев после контактов с ним. Рациональное объяснение странного в природе, в самом человеке исключает всякое иррациональное в изображении «таинственного» в прозе Улицкой. И еще нюанс. «Таинственное» и «странное» в судьбах героев интерпретируется как слепая стихия, которая противоречит морали, нравственности, установившейся в социуме.

Иррациональная сила проявляется в поступках героев как нечто странное, роковое (довлеющее над человеком, что характеризует такую символику у автора этих рассказов, как мифологическую прозу, например, в «Пиковой даме».)

Другие рассказы из сборника Людмилы Улицкой передают иронию и лиризм автора. Ироничное отношение к тем, кто богат и позволяет себе пренебрежение к бедным, кто глух по отношению к людям. Эти персонажи живут в страхе за свое имущество, состояние, не зная, что делать с ним и что будет с ними, с их богатством завтра и послезавтра. Иронично отношение автора и ко всякого рода шарлатанам-предсказателям, паразитирующим на темноте людской, на суевериях. Некая «странность» происходит от запутанных человеческих взаимоотношений, от «разгармонизации» взаимосвязи с естественной природой, землей. Бытовой план в рассказах «Орловы-Соколовы», «Перловый суп» -

признак реалистического письма с изображением реалистических характеров, без параллелей с Пушкиным или другими писателями, применяющими фантастику. Но жизненные перипетии придают этим рассказам тоже невероятный характер. Истории героев и реальны, и невероятны из-за абсурдности бытия. Автор сочувствует своим героям, бедствующим из-за порочных обстоятельств или из-за нелепого случая. Среда, в которой действуют персонажи, тоже узнаваема, реальна, реалистичны детали. Это все определяет художественную манеру письма автора.

В других рассказах («Орловы – Соколовы») «странность» перестает быть фантастической, все имеет свое объяснение. Человек познается в сравнении с другими, в других обстоятельствах. Его судьба тесно связана с судьбами его близких. И это уже не рок, который правит судьбой. Человек сам решает свою судьбу, делая выбор на основании знания ситуации, обстоятельств, психологии, учитывая поступки других. Герои Улицкой умеют понимать друг друга. Все больше психологизма в изображении, больше реализма и меньше вымышленного, странного, неправдоподобного. Случай становится закономерностью, а исключительная ситуация позволяет герою разобраться в себе, в окружающем мире. Судьба дает ему шанс, испытать себя в обстоятельствах на лучшие или худшие качества, - такова позиция автора этой книги.

«МУЖСКОЙ ВАГОН» ДМИТРИЯ БЫКОВА

Писатель Дмитрий Быков известен по телепередаче «Игра в бисер». Я заинтересовался им, и вот читаю книгу «Мужской вагон (рассказы в рифму и без)» (Москва, «Прозаик», 2012г.) В сборнике шестнадцать рассказов, четыре первые написаны в рифму. «Написать хороший рассказ, - считает автор, - почти также трудно, как прожить хорошую жизнь». Ключом к этому сборнику является напечатанное на задней обложке, написанное Быковым следующее рассуждение по поводу своего творчества.

По его мнению, рассказ как жанр требует чувства меры и ритма. Вот почему первые рассказы он писал в стихах, там особо не разлетишься, форма сама диктует. Свой лучший рассказ, который автор, пока еще не написал и, как он считает, вряд ли напишет, - должен балансировать между поэзией и прозой.

В сборнике те немногие опусы, где автору удавалось приблизиться к такому синтезу. Хороший рассказ, по мнению Дмитрия Быкова, должен быть как жизнь — чтобы за его границами что-то такое непонятное мерцало и обещало. Обещанного, как говорится, три года ждут. А тут, вот он, этот сборник, лежит на столе передо мной. Вот и беру это нечто «непонятное» и «мерцающее» и пытаюсь разобраться в «синтезе».

Сначала о рассказах в рифму, что это за проза? Итак, по порядку: «Ночные электрички», «Сон о круге», «Сон о Гоморре», «Версия». Приступаю к первому из них - «Ночные электрички». О чем этот рассказ, и как он читается, для чего написан?

«... Стоял июнь. Тогда отдел культуры нас взял в команду штатную свою. Мы с другом начинали сбор фактуры, готовя театральную статью. Мы были на прослушивании в «Щуке». В моей груди уже пылал костер, когда она, заламывая руки, читала монолог из «Трех сестер». Она ушла, мы выскочили следом».

Ну, в общем, так: стихом мы тоже скажем, что автор слов влюбился в эту деву красоты и вот, обуреваемый куражем, за нею стал ходить, носить в себе мечты. Это я так, в шутку. Пойдем далее прозой о том, что мы думаем и как понимаем прозаика Дмитрия Быкова.

Рассказы в рифму — это игра с читателем, цель — заинтересовать, вовлечь в сотворчество, включить в ролевые отношения. Это, на наш взгляд, новый поворот прозаика, желание сказать что-то новое, это его изобретение. Рассказ «Версия» имеет своеобразную композицию, взятую из поэзии. Автор создает парадоксальную ситуацию. Питер взят Корниловым, либералы вернулись. Однако потом прогнали и белых, и немцев. Мережковский в литературном салоне критикует Сологуба. Маяковский застрелится в тридцатом году. Блок тоже умер, но Блока все простили. Везде мы видим вроде нелепицу, возникает, как колокол громкого боя, рефрен, что говорит о рондо как приеме, характерном для поэзии («А Блока все простили»).

И далее по ходу рассказа Набоков возвращается в 18-м году. Затем наступает эпоха красного террора. Гибнет Мандельштам, Пастернаку запрещают публиковать «Доктора Живаго». И Быков резюмирует свою мысль о том, что XX век не для поэзии.

Но вот рефрен опять повторяется: «Но Блока все простили». Таков парадокс финала рассказа. Автор шокирует читателя, заставляет проявить интерес к своей прозе.

Несколько иной рассказ «Сон о Гоморре». Здесь нет реальных героев, исторических лиц, как в «Версии». В рассказе разворачивается сюжет, имеющий в основе мистерию, то есть автор мифологизирует прозу с целью придать повествованию универсальный характер. Дается история некоего библейского города Гоморры, которого погубили пороки. Бог захотел спасти Гоморру. Нашелся праведник, он видел войны, угнетение, смерть

и видел Бога, который не вмешался, не изменил ничего. И автор неожиданно заключает словами праведника, отчего персонажу открылась истина: «Душа покинула его, как и всех в этом погибшем городе».

Истина - это времена года, лето с распутившейся черемухой и сиренью. А он забыл про это, наблюдая за чужими грехами. Правда не вмещается в его внутренний мир, а он хочет жить не шестым чувством, а реальными пятью, земной жизнью. Так писатель утверждает в рассказе земную жизнь: «Люблю тебя, моя Гоморра! Люблю твой строгий, стройный вид, то ощущение простора, который душу мне живит... Люблю бескрайность площадей. Хочу ее своей Гоморрой впивать блаженный, летний бред посмертной жизни — той, в которой ни смысла нет, ни смерти нет».

Парадокс, абсурд, вымысел здесь противостоят всякой логике, нормальному порядку вещей. Это своего рода игра, привлечение читателя, создание интереса к рассказу, книге. С точки зрения поэтики, это, на наш взгляд, у Дмитрия Быкова мифологическая фантастика. Она перекликается с мифологической фантастикой Бодлера и Лермонтова. Цитата из рассказа о мертвецах: «Любой распутнице и стерве дают пятьсот очков вперед в ней расплодившиеся черви, что станут править свой черед». Это параллель со стихотворением Бодлера «Падаль», когда поэт описывает червей, пожирающих падаль лошади, и говорит, что красота его возлюбленной сохранится в его памяти после ее смерти.

Значит, в прозе Быкова есть виртуальный мир, как и у Шарля Бодлера. Вот перекичка Быкова с Лермонтовым. «Над камнем, лавою и глиной с мечом пронесся Азраил. Гоморра вся была ручной и состояла из руин». У Лермонтова есть романтическая поэма «Азраил», где Азраил — бог смерти - лишает жизни героев поэмы. Дмитрий Быков, как и Лермонтов, показывает Азраила олицетворяющим агрессивные темные силы. Потусторонним силам противостоит последний праведник, решивший любить людей,

жизнь, природу.

Рассказы Дмитрия Быкова динамичны, это ритмичная проза. Нет лирических отступлений, есть характерная черта, есть отбор. Дмитрий Быков показывает свою эрудицию, свои знания мировой литературы, в частности, Бодлера с его символикой и фантастикой, Лермонтова с его элементами фантастического. Это, безусловно, влечет читателя к романтику Лермонтову и символисту Бодлеру, помогает проникнуть в творческие замыслы и Лермонтова, и Бодлера, и самого Быкова. Сопоставление классиков с автором «Сна о Гоморре» создает возможность понять парадоксальность образов Быкова, своеобразие его сюжетов. Это первоисточники, по которым оценивается синтез мифологии и реализма Дмитрия Быкова. Такова проза Дмитрия Быкова. Рассказы «Маршрут», «Битки «Толстовец»», «Убийство в Восточном экспрессе», «Миледи», «Работа над ошибками», «Киллер», «Прощай, кукушка», «Обходчик», «Можарово», «Экзорцист», «Синдром Черныша» написаны в обычной реалистической манере.

Возьмем для примера один из них «Битки «Толстовец»», в котором автор рассказывает о литераторе, ехавшем с фестиваля домой. К нему подсел менеджер. Литератор представился под другим именем. И они затеяли игру между собой, стали разыгрывать друг друга. И уже в конце рассказа другой персонаж — их попутчик как третейский судья раскрывает истинное лицо литератора, говорит что он знает и его самого, и его творчество, он читал недавно его последние книги. Дескать, попросить автограф у литератора ему было без всяких выдумок скучно, вот он и затеял игру. Искренне жаловался он литератору Коробову о проблемах в своей личной, даже интимной жизни. Вот он и решил посмотреть на чье-то семейное счастье хотя бы, так сказать, в виде салата с чужого стола. Такой парадоксальный прием применяет автор рассказа. Если нет

семейного счастья у него, то он хочет увидеть его хотя бы у кого-то другого. Дмитрий Быков, на наш взгляд, тут ироничен, рассказ как всегда, у него с неожиданным, неординарным концом.

В рассказе «Миледи» чувствуется влияние романтического А.Дюма с его «Тремя мушкетерами». Героиня Быкова - большая охотница за состоятельными мужчинами. Она активна и беспринципна в своих притязаниях. Вот в купе поезда входит ее бывший любовник. Она подумала, что встреча с Прохоровым — простое совпадение, но после его звонка второму ее любовнику Паше поняла, что встреча подстроена.. Эта парочка порядочно надоела героине, она предпочла им когда-то молодого Григория. Другой ее бывший любовник тут же явился к ним сюда из другого купе. И все они друг перед другом начинают рассказывать свои истории и поливать при этом перед ней один другого. Оказывается, еще раньше Таня порвала с Геннадием, тоже любовником, всякие отношения, заявив, что раз он не имеет средств, то есть денег, она предпочитает связать себя с тем, у кого много денег, с финансовым воротилой.

- Но ведь он, преступник, - говорит ей один из трех по имени Коля, на что она отвечает, что его оправдали.

И вот три бывших любовника, три мушкетера, понимают наконец, что ей нравилось разыгрывать, стравливать их. Они пошутили, что надо убить ее, как миледи Винтер. Но потом рассмеялись, заявив, что поздравляют ее; они попрощались с ней, подарив ей дорогие подарки. Геннадий засмеялся и сказал от души, что она сделала их настоящими мужчинами. После этого «мушкетеры» ушли из вагона, исчезли с ее горизонта, и она поехала дальше искать и мучить новую жертву.

Рассказ «Можарово» посвящен людям, развозящим гуманитарную помощь. Герой рассказа - репортер Васильев, направленный написать об этом очерк. О том, как мегаполисы делятся от своих щедрот с теми, у кого с

электричеством, например, бывают чаще, чем у всех, перебои. Васильев ехал туда и видел за окном невеселые картины: бурьян, полупустые деревни. Иногда на остановках к вагонам подходили крестьяне в надежде что-то продать. Пассажирам было не разрешено открывать окна. Был случай, когда охрана увела кого-то. Васильев все думал о том, как он вернется в редакцию, и если он напишет что-либо об этом селе Можарово, так это правду. А за правду не пропустят его репортаж.

Репортер Васильев прошел в двенадцатый вагон, окна в нем были разбиты, крыша прогнута. Другой персонаж Кошмин сказал ему: то ли еще будет.

Репортер Васильев вернулся из поездки и написал не репортаж, а рассказ и назвал его «Можарово». Что странно, я знаю населенный пункт под таким названием у нас на Орловщине, в Луковском сельсовете. Можарово пока еще живо, не исчезло с карты планеты. И это разве не фантастика, не парадокс ли? Не совпадение?

Рассказ «Экзорцист» написан тоже в реалистическом стиле. Как и «Битки «Толстовец»», это рассказ о молодом человеке Коркине, тоже писателе, поэте. Только здесь уже нет никакого розыгрыша. Однако и тут во главе угла стоит проблема творчества человека, имеющего непростую судьбу. Редактор говорит о его таланте с нескрываемой ненавистью, отчитывает за то, что он пишет мрачные, скучные тексты без всякого ритма, без музыки, под влиянием Иосифа Бродского. Героям Коркина все надоело, женщины у него отрицательные, хотя в некоторых его текстах есть какая-то теплота, лиризм, юмор. Коркин же, в свою очередь, думает, что редактор Катышев открыл в нем нового героя и критикует его из зависти.

Редактор советует поэту сходить к экзорцисту Колесникову, который спас для литературы немало всяких кликуш, мизантропов, писателей-деревенщиков.

После Колесникова все они находят свою дорогу жизни. Поэт обменивается с девушкой телефонами, следующая встреча с ней назначена на следующем сеансе. Когда поэт приезжает домой, это происходит перед Рождеством, он видит возле своего дома эту девушку, она предлагает ему фирменные сигареты «Казбек». Он повел ее домой. Все происходит, как у Сент-Экзюпери, по его словам: «Самая большая роскошь — человеческое общение». Выходит, редактор отчасти помог ему преодолеть в себе высокомерие, гордыню. Поэт встретил первую любовь, воспрянул духом, обрел в себе духовные силы. Опять — таки парадокс и юмор автора. И автор подводит итог, что дальше будет другое чудо, другая «сказка». Жизнь невероятнее всякого вымысла, говорится автором в лирическом отступлении.

Как видим, проза Дмитрия Быкова разнообразна. Тут и ритмические, рифмованные рассказы, и психологические, реалистические. Есть и триллер «Киллер», и детектив «Убийство в Восточном экспрессе», в котором чувствуется влияние одноименного романа Агаты Кристи. В рассказе «Сон о Гоморре» показана фантастика. Гоморра спасена благодаря праведнику, который предпочел земную жизнь с ее противоречиями. Думается, лучшие рассказы Дмитрия Быкова ждут своего читателя, своих литературных обозрений.

На наш взгляд, Дмитрий Быков наиболее интересно выражает тенденцию современной литературы к тому, что называют «магическим» реализмом. Такой реализм значительно отличается от «фантастического», изображенного Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым, Достоевским, Львом Толстым. Писатель-классики шли в XIX веке впереди науки в познании глубин человека, его внутреннего мира. Их фантастика отличается двуплановостью — в реализме, «двомирием» — у романтиков. В обоих случаях творчество связано с идеальным, божественным, с универсальным, вселенс-

кими силами, воздействующими на человека. Иными словами, с Богом-Творцом у писателей, верящих в него как в первородное, космическое начало. Коллективное, бессознательное (по Юнгу) базовое в творчестве атеистов. И все это в прошлом.

Современный «магический» реализм совсем другое, во времени настоящем писатели XXI века пишут тоже двуплановые, нереальные произведения, однако двуплановость тут иного свойства. Магия идет от игры, выдумки писателя, стремления с самого начала захватить читателя своим воображением, повести за собой, в дебри творчества, своих интересов, своих знаний, своего стиля, сделать читателя своим человеком в литературе.

Для сравнения возьмем из классиков XIX века Лермонтова, его «Штосс» - последнее прозаическое произведение писателя-романтика и нашего современника Дмитрия Быкова с его прозой — сборником рассказов «Мужской вагон» (2012г.). У Лермонтова обозначается движение от романтизма в поэзии к реализму в том же «Штоссе». (первое название «У графа В... был музыкальный вечер»).

Дмитрий Быков стремится сразу же эпатировать, то есть поразить читателя. Это мы видим в том, что первые четыре рассказа написаны рифмованной прозой, в восьми следующих - проза обычная, так сказать, нормальная, «прозаическая». В том и другом случае автор стремится к одному: по ходу чтения не узнаешь, что будет дальше, куда поведет читателя автор. Не узнаешь и чем закончится тот или иной рассказ. Концовки вообще «изюминка» Быкова в том же его «Мужском вагоне». Однако всему у Быкова веришь, вот в чем, пожалуй, главная «изюминка» этого автора. Стремление к «магическому» реализму характеризует и других писателей, рассматриваемых в этой книге о книгах. Это Владислав Отрошенко с его «Гоголианой», где он занимается биографией Гоголя, его главным произведением «Мертвые души», но делает это так, что

уже вначале захватывает читателя такой реализм, который можно называть «магическим».

Это и Михаил Шишкин с его романом «Письмовник», где на довольно большом полотне длиной в жизнь рассматриваются и пересматриваются глобальные вопросы глобального мира. Своеобразная игра писателя через письма молодых людей друг другу в войну и мир, в саму жизнь, в ее отдельные составляющие: в семью, любовь. Все в мире меняется и только любовь - величина постоянная.

«Магический» реализм современных писателей как бы продолжает «фантастический» реализм классиков, и это подводит к мысли о преемственности поколений, о том, что писатели-современники незримо, неуловимыми нитями связаны с классиками. И потому так злободневны, так пророчески звучит в телешоу короткое, глубокое, переходящее из прошлого в будущее: «Читайте классику».

УРОКИ ЛИТЕРАТУРЫ

В настоящее время проблемы преподавания литературы в школе стали, как никогда, актуальными. Об этом спорят, это обсуждают на всех уровнях, так как литература – это не просто предмет, а выход на состояние нравственности в обществе, на связь с культурой, цивилизацией, от нее зависит здоровье общества, его духовность, его благосостояние тоже.

Теперь перейдем к предмету нашего разговора, к книге Дмитрия Быкова «Мужской вагон». (М.: Прозаик, 2012). В сборнике шестнадцать рассказов, из них четыре написаны в рифму. С них и начинается сборник. Остановимся на двух из них «Ночные электрички» и «Версия». Начав читать рассказ «Ночные электрички», сразу понимаешь, что рифма не мешает, а как бы организует и забавляет, хотя сам рассказ не о веселом. В рассказе «Версия» речь идет о судьбе поэтов в России. Сологуб, Блок, Маяковский, Есенин, Пастернак, Цветаева, Мандельштам, Набоков – целый букет русских талантов, у всех трагическая судьба. Прочитируем рифмованный текст: «Но Сологуб не столько виноват, сколь многие, которых мы взрастили. Да, я о Блоке. Болен, говорят. Что он тут нес! Но Блока все простили». С Блоком в рассказе идет повторение как поэтическое рондо в поэзии. «Жизнь кончена, бывшее сожжено, лес извели, дороги замостили... Поэту в нашем веке тяжело. Блок тоже умер (но его простили).» И еще цитата: «Но Пастернак останется. Куда там! Унизили прозванием жида, предателем Отчизны окрестили... Сей век не для поэтов, господа. Ведь вот и Блок... (Но Блока все простили)».

В этих фразах главный смысл рассказа, в котором автор в такой необычной форме сумел представить весь серебряный век нашей поэзии. И как интересно можно работать с таким материалом в школе, приобщая учащихся к литературе. И не обязательно для этого включать автора в какой-то список. Посоветовав

прочитать писателя, можно давать упражнения, например, написать абзац на любую тему в рифмованной форме. Молодые часто берутся за стихи, и работа с ними на таких примерах может быть очень продуктивной. Можно сравнить с тем, как много детей проходят через музыкальную школу, не собираясь стать музыкантом. Так и здесь, не всякий станет писателем, но полюбит литературу. А это главное, что нужно в обучении этому предмету.

Перейдем к рассказам без рифмы. Посмотрим на заголовки. Многие сразу привлекают внимание: «Мужской вагон», «Битки «Толстовец»», «Убийство в Восточном экспрессе», «Миледи», «Киллер», «Работа над ошибками», «Синдром Черныша», в такой последовательности я и читал эти рассказы. Хорошее название – половина дела, придумать, найти хорошее название очень не просто, и это тоже замечательная тренировка для занятий литературой. Такие творческие задания – залог успеха в работе.

Надо сказать, что все рассказы Дм.Быкова читаются легко, с интересом. Сюжеты оригинальны, динамичны, захватывают читателя и ведут за собой. Писатель устанавливает диалог с читателем, втягивает его в игру; читая, хочется догадаться, чем закончится рассказ, но это, скорее, не удается, развязка неожиданна. В рассказе «Битки «Толстовец»» диалог – игра, в которую включаешься, но, увы, проигрываешь писателю. Финал, конечно, не такой сильный, но приятный. Вот последние реплики этого диалога – игры:

«- Грустно.

- Да чего грустного... А ничего я вам подыграл, да? В рассказ в какой-нибудь вставьте! А теперь нормального поьем. - Он нажал кнопку и вызвал халдея. - Слышь, молодой человек! Принеси нам еще этих...толстовских». А чего у вас там из холодных закусок?

- Салат «Семейное счастье», - ослабился халдей.

- Ну, тащи, - разрешил Сережа. – Хоть в виде салата на него посмотреть...»

И вообще в основном рассказы в этом сборнике не о радости, не о счастье. В рассказе «Битки «Толсто-вец»», пожалуй, не сама жизнь, а игра, но это тоже интересно. Ведь розыгрыши, подставы стали почти нормой современной жизни.

Следующий рассказ «Миледи». Название отсылает нас к «Трем мушкетерам» Дюма, но мы не будем сравнивать эти персонажи. Обратим внимание на то, как начинается рассказ: «Независимая, состоятельная, молодая, красивая, пышноволосяя, худощаваая, длинноногая, изысканная, изящная, профессионально успешная женщина Татьяна...» Десять определений, кладезь для упражнений по литературе, для обогащения своего словаря. Тут же вспомнилась новогодняя открытка одной знакомой, русской дамы – литератора, живущей в Голландии и приславшей мне к Новому году открытку с таким же количеством определений. То ли это совпадение, то ли тенденция, в любом случае эта игра в слова похвальна, и это надо развивать на уроках литературы. Но при характеристике этой миледи из рассказа в голове остается не более трех прилагательных: молодая, красивая, успешная.

Сюжет не банален. Татьяна возвращается из Петербурга в Москву в купе поезда, дома ее ждет встреча своего тридцатилетия «в полном шоколаде». Она думает о предстоящем событии, которое встретит со своим молодым любовником. И тут начинаются сюрпризы. В купе заявляются один за другим ее бывший муж, а затем с некоторыми интервалами ее любовники, и все начинают говорить ей, что они о ней думают, припоминая ей все ее грехи. Миледи была потрясена, они собрали на нее досье. Она испугалась, но решила бороться до конца. Однако, когда бывший муж обратился к другим со словами: «Давайте кончать. Скоро Москва», Таня зажмурилась от страха, думая, что это конец.

Но ничего не происходило. Когда она открыла глаза, увидела перед своим носом бриллиантовый кулон – подарок от ее бывшего мужа, любовники подарили ей тоже дорогие подарки. На столе перед нею лежало целое состояние. Они заявили ей, что она их разбудила, благодаря ей они все стали успешными людьми. Затем они вышли и исчезли в купе проводника. «Некоторое время Таня сидела в оцепенении. Затем вышла на яркий солнечный свет и подумала, что все в жизни она делала правильно. И, тряхнув головой, веселая, счастливая, красивая, умная, состоявшаяся и состоятельная, с чувством собственного достоинства отправилась навстречу своему тридцатилетию». В этом рассказе финал возвращает нас к началу, все хорошо, а вся интрига между началом и финалом – хорошо построенная игра и читатель ее активный участник, а весь рассказ – готовая мизансцена.

Рассказы «Убийство в Восточном экспрессе», «Киллер» построены по законам детективного жанра. Здесь не нужно ставить филологический вопрос, какая в них правда: правда жизни или художественная правда, виртуальный или магический реализм. Рассказы отличаются динамизмом и богатой фантазией автора. Для филологов это великолепный рабочий материал с текстами, столько готовых приемов, чтобы развивать творческую личность. И не столь важно, был ли реальный прототип у персонажа Володи Коктелью Перверте или это чистый вымысел писателя, но какой сочный язык «а ла Бальзак или а ла Золя» при описании того, что ел этот персонаж, с этого начинается рассказ. «Сначала подали заливное из лосося, потом розового, тающего во рту копченого тайменя, лиловый и пряный паштет из дичи, сыр «Охотничий» с зеленью, потом красно-бурую, волокнистую вяленую медвежатину, блюдо очищенных кедровых орехов, ко всему этому «Таежную» на калгане, потом крепкий бульон с круглыми, толстыми, ручной лепки пельменями – опять-таки из лососятины, - потом жареный кабаньей бок

с капустой, соленой черемшой и моченой брусникой...» Можно сказать современным языком, что здесь и Рабле отдыхает. А какая шикарная реклама Сибири, прочитай это французы, так в Восточном экспрессе от них отбоя не будет. А сам рассказ? Он заканчивается фразой – информацией для размышления: «Измени жизнь, где можешь, и не сомневайся в своем праве».

А теперь рассказ «Обходчик», не привлекающий ни своим названием, ни сюжетом. Рассказ с фантастическим элементом, в нем описывается всенародная спячка, люди беспробудно спят, все закрыто, все стоит, и это вроде всем выгодно. Понятно, что это о нас: сонных, бездеятельных, не динамичных. Но хорош в рассказе обходчик с заброшенной железнодорожной станции, где и поезда-то редко ходят, он один не спит. К нему чудесным образом попадает девушка Женя, которая ищет поезд, чтобы ехать неизвестно куда. И вот разговор обходчика с Женей.

- А мы тут с тобой дежурить будем. Чаю у меня хватит, книжки есть. Будем сочинять, чего тут было, пока все спали. Когда тепло, то не страшно. Печку будем топить. Знаешь, как интересно обходить пути? Идешь совсем один, небо бархатное, звезды. Вокруг ни человека, ни огонька, ни дымка отдаленного. У меня большой фонарь, красный с белым. «И в желтом колыбельном свете, у мироздания на краю, я по единственной примете родную землю узнаю...»

Сразу вспоминаешь «Маленького принца» Экзюпери, его фонарика, который настолько предан чувству долга, что не может поговорить с Маленьким принцем даже минуту, его зовет долг; его маленькая планета так быстро вращается, что он зажигает и гасит фонарь каждую минуту и совсем не отдыхает. Финал рассказа Дм.Быкова таков: «Крупные звезды смотрели на обледенелую насыпь, да летел между ними спутник, посылая в никуда никому не нужный сигнал». Мы дадим свою интерпретацию финала. Обходчик понимает, что он кому-то нужен, и это главное. Как у Сент-Экзюпери.

Три последних рассказа сборника «Можарово», «Экзорцист», «Синдром Черныша» показывают экстремальные вещи, которым тоже есть место в нашей жизни. И как сказал Лев Николаевич Толстой: «Можно выдумывать обстоятельства, но нельзя выдумывать психологию». Надо сказать, что психологически рассказы Дм.Быкова выверены, убедительны. Читая, идешь за писателем по его сюжету до финала, не испытывая разочарования.

В заключение скажем, что сборник рассказов Дм. Быкова может служить замечательным пособием для посвящения молодых в литературу, для творческих филологов – это кладезь приемов в методе виртуального реализма, а еще это литература современного писателя, который знает современную жизнь, использует современный язык и признан современным читателем.

А закончим наш разговор фразой из одного рассказа: «Дружелюбный троллейбус, наполненный светом, проплыл мимо и разделил его радость. Двое совершенно счастливых влюбленных, не сводя друг с друга глаз и поминутно спотыкаясь из-за этого, шли по Бульварному кольцу, сиявшему витринами».

ПИРАМИДА ОБЩЕСТВА ПОТРЕБЛЕНИЯ

Две книги француза Фредерика Бегбедера «Идеаль» (роман, в оригинале «Помогите, спасите!» - Москва, изд. «Иностранка», 2006), и Сергея Минаева «Духлесс» (повесть о «ненастоящем человеке», Москва, изд. «Хранитель», 2007) - это две книги, как близнецы-братья. Те же проблемы, та же эпоха, та же манера письма. Повествование ведется от первого лица, у Бегбедера еще обозначено, что это исповедь. Эпиграфом к первой главе служат слова Достоевского о свободе, ради которой он жертвует всем. Герой исповеди – Октав Паранго - человек свободный, талантливый, успешный, богатый представитель французской косметической фирмы «Идеаль». Он приезжает в Россию, чтобы найти совершенную русскую красавицу для рекламы своей корпорации. Герой повести Минаева - коммерческий директор одной из французских фирм в Москве, он тоже молодой, успешный, талантливый и богатый. Оба они умные люди, циники, эгоцентристы, которые в погоне за удовольствиями забыли обо всем на свете, кроме своих инстинктов и извращенных утех. Работая в рекламе, они рекламируют и себя, все свои скандальные похождения, прожигая жизнь, ни о чем не задумываясь, и никак не могут остановиться. Алкоголь, наркотики, разврат - вот перечень их занятий в свободное от работы время.

Герой повести Минаева говорит, что в 91-м, когда распался СССР, активная часть общества хотела, чтобы в России были свобода и благоденствие. Октав Паранго говорит, что Россия выбрала богатство. На это можно возразить, что в 1917-м Россия уже выбирала свободу, результат нам известен. Теперь мы решили идти другим, более цивилизованным путем. Путь оказался непростым и небыстрым. Француз говорит, многие наши несчастья оттого, что «в России не было процесса декоммунизации, режим не был осужден, страна не посмотрела в глаза Истории, люди не избавились от страха прошлого».

Минаев пишет, что поколение 1970 - 1976 годов рождения было многообещающим и перспективным, их старт был ярким, а жизнь была бездарно растрачена. Богатство, власть, свобода стали для многих испытанием на прочность. Рождалось общество потребления, оно захватило людей и понесло по течению, которому было трудно сопротивляться, да и не хотелось. «Вожделизм», «хотизм» кружили людям головы, все хотели управлять денежными потоками, а если нет, то захлебнуться в них. Все испытать, все получить, все попробовать. Ненасытная жажда потребления вела к депрессии. Один из персонажей повести Минаева говорит: «Какая разница, чем загонять себя в постоянную депрессию? Работой, семейной жизнью, водкой, наркотиками? Мы никуда не двигаемся и ничего не приобретаем». Зато бешеный ритм, когда надо всюду успеть, везде присутствовать, ничего не пропустить: офисы, клубы, тусовки, бутики, выставки, инсталляции, презентации и т.д., и т.п.

Как признается герой повести Минаева, за всем этим - пустота. Общество потребления такое же агрессивное, как и любое другое. В любом супермаркете, коммерческом центре прилавки, полные товаров, набрасываются на вас, многочасовые шопинги доводят до изнеможения, люди покупают много ненужного, в то время как другие не могут купить необходимого. Новая система жизни - это также система, в которой человек винтик, он должен в нее вписываться, он должен ей подчиняться. Корпорации - это монстры, где все ходят по лезвию корпоративной бритвы, лица подчиненных меняются с калейдоскопической скоростью. Главная задача каждого - уметь продать, коммерческий дух заменил все и вся. Любовь и дружба исчезли, нормой жизни стали ложь, лицемерие, разврат.

Автор повести пытается оставить в своем герое что-то человеческое, что идет от детства, от воспитания, от нормального образования. Он еще способен поверить, он еще хочет полюбить. Сокурсник, которого он не

видел несколько лет, обрадовался встрече, согласился на его предложение стать партнером, цинично «развел» его на пятьдесят тысяч долларов и скрылся. Но деньги не разрушили героя до глубины души, там еще остались «кусочки хорошего». Он не смотрит фильмы типа «Бригада», не читает книги типа «Комбат атакует», любит старые фильмы, читает Эллиса; когда ему особенно плохо, он идет на Чистые пруды, чтобы подышать свежим воздухом, чтобы прочистить голову.

Здесь он встретил девушку, к которой испытывает нежность, но с которой у него пока ничего не складывается, так как весь его образ жизни пока повернут в другую сторону. Но он еще способен остановить это движение, изменить свою жизнь, он еще может выскочить из этого замкнутого круга, ему двадцать девять лет, он еще молод, еще хочет понять себя, он не один такой в России. Недаром в конце повести автор сажает своего героя в электричку, и тот едет, чтобы подумать, вспомнить хорошие моменты из своей жизни, найти ориентиры. Выходит на конечной остановке. Идет к реке, видит красивый мост через реку, проводит ночь на мосту, ложится в постель и в полусне видит дорогих ему людей: бабушку, маму, девушку Юлию, которую он встретил на Чистых прудах. И мы читаем: «Через некоторое время по моим векам начинают бегать оранжевые тени, подобные тем, которые возникают, когда поднимаешь закрытые глаза к солнцу». Герою хочется верить, что оно никогда не погаснет.

Герой исповеди Ф. Бегбедера, законченный циник и наркоман, тоже ищет спасения, приехав в Россию. Зная Достоевского, его известное выражение «красота спасет мир», в поисках самой красивой женщины в мире он думает и о своем спасении. Октав Паранго признается, что в России он больше не страдает от депрессии. Он ищет в России по городам и весям идеальную красавицу и находит ее в Санкт-Петербурге. Сорокалетний циник встретил очаровательное существо

- тринадцатилетнюю Лену, которую он думает сделать лицом своей фирмы, он полюбил эту девушку. Он подсознательно чувствовал, что она похожа на него, а оказалось, что это его дочь, так как много лет назад он встречался с ее матерью в Париже, где та работала официанткой в русском кафе.

Герои Бегбедера и Минаева пытаются спастись в этом мире потребления и бездуховности. Трудно сказать, удастся ли им это, но удастся другим. Писатели в своих произведениях показывают нам мир, в котором мы живем, причем у Минаева читаем: «Реальность еще более омерзительна и ужасна». У Бегбедера в книге — живые, грустные иллюзии, тоска по себе, по России...

Эти книги не станут классикой, но они стали лидерами продаж, так как их авторы хорошо знают законы маркетинга и делали свои книги таким образом, чтобы они были востребованы на рынке, книги эти злободневны, это их достоинство. Они не художественны - в этом их недостаток. Зато они ставят проблемы - в этом их заслуга. Они не дают рецептов решений, они показывают то, что видят, то, что знают. Вот как описывает среду своего обитания герой повести Минаева: «Все здесь упрощено. Способы общения должны быть максимально просты». Как одеваться, что носить, куда ходить — это основные правила, по которым узнают своих. «Чтобы не совершать ненужные и затруднительные манипуляции мозговыми извилинами, существует набор кодовых фраз» (в духе Элочки-людоедки из известного романа Ильфа и Петрова). Название книги Минаева «Духлесс» - это «нищие духом». Вот один из ярких примеров. Две подружки беседуют, и одна говорит, что она была в Третьяковке, не подумайте, что речь идет о всемирно известном музее, «о его существовании им неизвестно», зато они знают и посещают все модные бутики, которые находятся в Третьяковском проезде.

А фирма «Идеаль» у Бегбедера обещает каждой женщине уникальность, взятую с одной и той же

страницы глянцевого журнала, но «мумии» (термин Минаева для этой категории женщин) готовы в это верить и верят. И следуют всем инструкциям, которые им спускают эти бесчисленные коммерческие корпорации.

Язык анализируемых произведений очень похож, особенно по степени употребления нецензурного «вокабюлара» (словаря). Конечно, русский язык это выдержит, но наши внушаемые читатели могут перейти с легкостью на этот сленг. Утешает только то, что основные читатели этих произведений - те, о ком пишут писатели, к сожалению, их, по статистике, немало. Но закончим сказанное оптимистично, словами Сергея Минаева: «И мне кажется, что весы качнулись. И чаша, наполненная кусочками хорошего, пошла вниз...»

ЗАПРЕТЫ СНЯТЫ, А ЧТО ДАЛЬШЕ?

Перелом во времени - стык веков, даже тысячелетий - характерен появлением массовой литературы, условно назовем ее «культовой». Например, таких книг, как «Код да Винчи» Дэна Брауна, «Конец века» Юрия Мамлеева, «От кого мы произошли?» Эрнеста Мулдашева, «Идеаль» Фредерика Бегбедера, «Духлесс» Сергея Минаева и др. Это - проза, но не традиционная, а современная, публицистическая, с определенным набором знаний из различных областей, на которых базируется психология, мотивация простого человека, поколения «отцов» «оттепели» 60-х. Наше внимание привлекли два автора: француза Фредерика Бегбедера «Помогите, простите!» (в русском переводе «Идеаль» - Москва, изд. «Хранитель», 2007) и русского Сергей Минаева «Духлесс» (Москва, изд. «Иностранка», 2006). Заметим, эти произведения вышли в свет у нас в России почти одновременно. Повесть о «ненастоящем» молодом человеке Сергея Минаева как бы раскрывает идеи более раннего французского бестселлера, иллюстрируя их на русской почве. Оба героя - из «потерянного поколения», нашего недалекого прошлого.

Ф.Бегбедер - звезда всеевропейской величины, известный своими романами «99 франков», «Каникулы в коме», «Романтический эгоист». Герой «Идеала» - все тот же Октав Паранго из первого в перечисленных романах. Устав от прелестей западной цивилизации, общества потребления, герой ищет «окно» в России, надеясь хоть на какую-то отдушину. И что же находит он тут? Успешный и циничный, Октав как реалист пытается сформировать новые «рекламное» лицо для своей корпорации - гиганта косметической индустрии. Во Франции ему было все дозволено. Прожигая жизнь, Октавий прибирает к рукам девушек еще совсем юных - четырнадцати лет, потребляет кокаин. И границы дозволенного для него расширяются. Рекламные ролики, авторитет фирмы делают героя Бегбедера в

глазах масс полубогом. Но естество в глубине сердца зовет его к естеству, в Россию, где он надеется хоть немного передохнуть от безудержной гонки, которую навязало ему там у себя общество потребления.

Октав Паранго - рекламный агент, в гонке жизни от него требуется все более новое, продвинутое, изощренное. Любой ценой быть на острие, на пике новаций, даже ценой собственного здоровья, падения морали, устоев. Однако человеческий облик у героя Бегбедера еще не совсем потерян; и в самом себе, и в своей Франции, и в России, куда попадает герой, он видит пороки, отдельные недостатки, возможности совершенствования. И в своем бестселлере – исповеди перед знакомым священником из московского Храма Спасителя он говорит об этом в открытую, напрямую, без обиняков.

В 91-м перед Россией стоял выбор: свобода или богатство. В России, измученной дефицитом, было выбрано богатство, но «благоденствие» не наступило. По мнению Бегбедера, русские - это в основном, бедные при своих огромных природных ресурсах, русские — это и олигархи с многомиллиардными состояниями, накопленными в кратчайшие сроки. «Россия - страна безнаказанных преступлений и сознательной амнезии... Вот источник всех ваших бед: вы не перерезали пуповину с мучителями... Что вы такое говорите, умение прощать? Но вам следовало бы знать, святой отец, что прощение надо сначала попросить, а тут это не принято, и половина чиновников, как сидела, так и сидит на своих местах. Если бы вы на самом деле хотели, чтобы справедливость восторжествовала, мэрия должна была установить Соловецкий камень в память жертв ГУЛАГа в центре площади, а не ссылать в соседний сквер. Тогда по примеру южноафриканцев вы бы смогли амнистировать руководителей, признавших свои злодеяния. Публичная исповедь требует мужества, но это единственный способ покаяться... То, что случилось, очень просто сформулировать: случилось,

отец, Пять Холокостов» (Ф.Бегбедер, «Идеаль», С. 88-89).

И еще. «Если желание, по Боссюэ (ваш собрат священник!» - это движение маятника от вожделения к отвращению и от отвращения к вожделению, то общество хотистов будет вечно метаться между этими двумя идеологиями -вожделизмом и отвращизмом». К «вожделизму» Бегбедер причисляет зависть, чревоугодие, сверхпотребление, к «отвращизму» - ненависть, нигилизм, фашизм, геноцид. И Бегбедер заключает: «Я вот что думаю, не служит ли русский национализм, национализм вашей церкви и ваших правителей, прикрытием блистательного отсутствия декоммунизации. Когда нет правосудия, воцаряется страх... Пока эта страна не посмотрит в глаза Истории, она не избавится от несчастий» (там же, С.92).

Пирамиды западного общества потребления возрастают, становятся все более изощренными. И вот они уже перенесены к нам сюда, на Восток, в Россию. Казалось бы, Сергею Минаеву в своем «Духлесе» и сказать об этом, раскрывая внутреннюю суть происходящего, «помочь простить» России все ее библейские грехи и страдания XX века. Однако, как всегда, мы схватываем не внутреннюю сущность процесса, а, скорее, намеренную пошлость внешнего, гротескно-носатирического оформления сути, принимая все это всерьез. Подобно иным ВИА на эстраде, творениям в изобразительном искусстве, мы готовы следом за Западом бездарно снимать, так сказать, «пенки», верхушки поп-арта, массовой культуры. Нечто подобное мы склонны отметить и тут в «Духлесе» Сергея Минаева. Кстати, само название состоит из русского «духа» и английского «leisure» (в переводе - «бездуховность»). И далее ощущение «англомании» возрастает. Сергей Минаев кажется «англоманом» с французским акцентом, так изобильно сыплет он текстами из песен, газет, различных выражений, не удосуживаясь перевести. Тема та же, что у Фредерика Бегбера:

общество потребления, реклама, коммерция, разложение, те же образы, тот же стиль. Однако, на наш взгляд, у Минаева нет того осмысления, глубоко затаенной внутренней боли, тайного стремления к поиску гармонии, красоты, которые при всем изобилии признаков внешнего, массового по тексту ощущаются у французского автора. У русского автора доминанта желаний молодежи - разбогатеть, набить карман, прожигать свою жизнь в удовольствиях: дорогих ресторанах, фешенебельных отелях, имея в банке хорошие «башлы».

Бегбедер в обоих своих бестселлерах о рекламном агенте Октаве Паранго («99 франков» - на французском, «Идеаль» - на русском) демонстрирует пирамиды потребления, выхолащивающие саму душу главного героя в безудержной гонке фирмы, общества за все новые и новые параметры достижений успеха, устойчивости в конкурентной борьбе. У Сергея Минаева, как у «натерпевшегося» в прежней тоталитарной системе, скорее всего, всеядность всего дующего с Запада. А там, по Бегбедеру, коммерция через рекламу уже давно движитель антипрогресса. Там фирма «Идеаль» травит покупателей косметикой, которая содержит антидепрессанты, синтетические добавки, вызывающие рак. Однако на рекламу только во Франции корпорация ежегодно тратит двадцать пять миллионов евро. В результате люди болеют и умирают, зато фирма «Идеаль» процветает, получает сверхприбыли.

Реклама - «адская машина» нашего времени, рекламисты - агенты «антикрасоты». И мы катимся следом, пересаживая их «язвы» на русскую почву. Сергей Минаев понимает это, называя своей «Духлесс» повестью о «ненастоящем человеке». А в чем оно — «настоящее», где хотя бы намеки сопротивления «сознательной амнезии», в чем позиция «настоящего», авторская позиция? Хотя кое-какие, как говорится, «подвижки» в этом смысле у Минаева есть.

Да, мы - русские - бедны, но упрямы в стремлении

занять хоть какое-то место под солнцем; в лишениях, в борьбе проходит вся наша жизнь. Один из героев Минаева, будучи коммерческим директором, характеризует своих коллег как людей продажных, бесчестных, лавирующих между более высоким руководством и интересами подчиненных. Однако блестящие раскаяния тонут в мишуре жизни, в приоритетах героя: секс, рестораны, наркотики. Русская академия прожигания жизни. Какие там свободы и благоденствия? И так хорошо. Прежде ведь не хватало даже хлеба, элементарных продуктов питания. И вот появились возможности, все на рынке теперь, в поляризации жизни, нам кажется раем. Мы не выработали в себе бдительность, у нас нет рейтингов для рекламы, наши дистрибьюторы часто работают против нас же, себя, не заботясь о продвижении товаров, произведенных за бюджетные деньги, в собственном регионе, аргументируя свои действия конъюнктурой, широтой предлагаемых услуг. К тому же в памятке у рекламиста написано, что работа с ним носит у хозяев «временный характер». А в это время Россия превращается в мировую свалку продуктов, производимых где-то с помощью геной инженерии - скрытая продовольственная диверсия; граждане, Отечество в опасности!..

Еще одна «мина замедленного действия», которая подразумевается у Сергея Минаева, - это молодежь. Автор говорит о молодежи 90-х, лишенной идеалов «отцов», отрицающей наше недавнее тоталитарное прошлое. А пока молодые проводят время в тусовках, в преклонении перед субкультурой, в кайфе от наркоты, в сексе. Но ведь молодость преходяща. А что дальше? «Угар» XX века, «угар» НЭПа, России? «Дежа вю» - все это уже было, в том числе и, по Энгельсу, и это - «Семья, частная собственность, государство». На Западе - впереди человек, прагматизм, у нас - коллективизм, духовность, религиозная совесть. Коллективизм у русских выработан исторически, в силу наличия

огромных пространств, которые надо осваивать, в том числе и с помощью духовных, религиозных начал, а нам предлагается модель «малых территорий».

Бегбедер говорит об отделенности церкви от государства, о поклонении власти. В конце концов, его герой готов даже взорвать Храм Спасителя в Москве; вот тут-то мы позволим себе поставить под сомнение искренность французского автора. И напомним, что храм этот был создан в честь победы в 1812 году над Наполеоном и воссоздан уже в новое время. Не надо покушаться на основы, православие помогло выдюжить 300-летнее иго, века творило нас духовными, животворящими. Когда-то Чингиз Айтматов сказал, что созрело время писать книгу о возрастании роли православия, жаль только русские не слишком воспримут его. И он написал свою «Плаху» с главой о Великом Инквизиторе.

Мысль о красоте у Бегбедера и Минаева - это один из способов очищения. «Красота спасет мир» - это у Достоевского. Однако далеко не каждый приводит продолжение фразы: «... если бы она была не зла». Деньги - это свобода, путь к красоте, но это и зло, развращенность богатством, это войны, горе, беды. Сам Бегбедер едет в России и за деньгами, и за красотой. Его герой Октав Паранго в одной из пленивших его русских красавиц чудесным образом находит свою дочь. Оставим на вкус автора такой ход (в духе античности, типа «эдипова комплекса»), выделим главное: француз находит в России то, что искал: «окно», отдушину для своего уставшего духа.

А ведь Октав как рекламист - искуситель на зарплате, зависимый от продаж. Он и сам продается, и продает других, искушая себя и весь мир, вводя клиента во искушение. Общество потребления — это общество, прежде всего, дьявольского искушения, хотя вроде бы многообещающее, перспективное. И все же герой Бегбедера еще способен к порывам. Свои первые деньги он потратил на поездку в Париж, где затем уже занялся коммерцией.

Минаев сам говорит, что действительность в нашей стране еще более ужасна, его герой более циничен. Автор в деталях рисует картину падения своего героя - коммерческого директора французской фирмы в Москве. Он поддается шантажу банды рэкетиров, устраивает агентов в свои сомнительные предприятия, продает партию сомнительных товаров ради наживы. При этом герой Минаева испытывает вечную тоску; в отличие, скажем, от скучающего Самюэля Крамера, он не имеет никаких идеалов. На работе у себя в офисе он думает о том, чтобы в схватке с корпоративными монстрами только бы выжить. Хотя порой он чувствует и вроде бы другую сторону жизни, когда ему хорошо, как в детстве, когда мама укрывала его, спящего, одеялом...

Разница между героями Бегбедера и Минаева - в подходе к работе. Французский рекламист - новатор, у Минаева герой ведет рутинную жизнь. Он не способен на большие чувства, оригинальные решения, его работа - блеф, любовь - сексуальные извращения, его деньги всегда с «душком».

Оба героя, Октав Паранго и герой повести Минаева, занятые в рекламном бизнесе, - прожженные циники, оба удовлетворяют свои низменные желания без зазрения совести: в сексе, пьянстве, наркотиках. Однако Октав как рекламист должен соответствовать своей фирме. Участвуя в гонке он обязан постоянно искать и находить что-то новое для рекламы, в самой рекламе, видеть в девушках не только предмет своих сексуальных удовлетворений, но и красоту.

Его топ-модели должны иметь не только внешний, но и внутренний презентабельный вид. И вот в Санкт-Петербурге Октав находит девушку Лену Дойчеву. Облик ее Октав сравнивает с божественной красотой, которая, по его словам, не имеет изъяна, напоминая ему Венеру Милосскую. Так, в России Октав находит идеал, который у него на родине был запятнан коммерцией.

Сама атмосфера в России побуждает Октава к

обновлению жизни. Бегбедер приводит цитату Булгакова из «Театрального романа»: «Гроза омыла Москву 29 апреля, и стал сладостен воздух, и душа как-то смягчилась, и жить захотелось». Сам герой вспоминает не только слова французского философа - экзистенциалиста о вечной любви: «Любить - значит говорить другому: нет, ты не умрешь». Он вспоминает Пушкина, Достоевского, Набокова, Пастернака. Сам французский писатель видит совершенство женских образов, чистых, любящих пушкинских героинь, думая о романе «Евгений Онегин».

В конце концов, Бегбедер разглядывает в Октаве человеческое. Его герой перебарывает в себе дурное, обретает другое лицо, навязанное ему как бы извне, под влиянием идеала в России; и все же роман Бегбедера — это книга о «настоящем» герое, писатель продолжает лучшие традиции французской литературы. У Минаева же в повести о «ненастоящем» человеке ни герой, ни сам автор не находят пока у себя, в своей стране идеала. Его герой с горечью признается, что жизнь его поколения «бездарно растрачена».

Что же такое книги Бегбедера и Минаева с точки зрения эстетики, стиля? Они написаны публицистично, образы сатиричны, идеи раскрываются, как говорится, без «экивоков». Эстетика традиционна, нюансы заменены прямым, неприкрытым прочтением. А ведь образ не копия реального мира, «топ - модель» - идея, которая, соотносясь с действительностью, развивается по творческим законам, являясь одним из важнейших средств познания и изменения мира. Такой образ условен, сопоставим с требованиями идеала.

Еще Аристотель в своей «Поэтике» писал, что задача искусства рассказать не о случившемся, но о том, что могло бы случиться по необходимости и невероятности. Изображенное должно отделяться от изображаемого с помощью воображения, фантазии, а это требует осмысления. Но современное общество таково, что не хочет терять времени на осмысление. Ему

подавай все в лоб, натурально, в расшифрованном виде. Этому и служит т.н. «массовая» литература, зеркальным отражением которой является упрощенное до гротеска, сатирическое до примитива. Но у того же Салтыкова-Щедрина образы соответствуют высоким требованиям, содержат в себе большую долю пластики, типизации, художественную энергетику. В то же время образы Бегбедера и Минаева естественны, конкретизированы. В своем познании мира авторы компетентны, их книги злободневны, соединяя всех людей в человечество с их вечными проблемами бытия. В самый разгар становления общества потребления в России задействованы молодые, целое поколение, взгляд на нас изнутри и извне - вот о чем эти книги. Как близнецыбратья, они - об уже отшумевшем в недавней Франции и еще шумящих 90-х годах в России, вступившей на сложный, тернистый путь очищения, возрождения и надежд.

РУССКИЙ МЕРИМЕ

История «русского Мериме» - это история увлечения интригующей экзотикой и завораживающим мистификаторством, исходящим от его «Гузлы», благодаря которой родились «Песни западных славян», «шедевр из шедевров Пушкина» (Достоевский).

Рецензируемая антология представляет собой богатейшее собрание произведений русских авторов стихов, пьес, переводов, статей, писем, связанных с творчеством известного классика французской литературы. Сборник, подготовленный М. Линдстрем, очевидно, к 200-летию писателя (2003), увидел свет в 2007 году, когда составителя уже не было в живых. В самом подборе материала чувствуется равнодушное, живое сердце человека, мастерски владеющего профессией.

По принципу историзма, антология Линдстрем, начинаясь с XIX века, с еще прижизненных публикаций русских авторов о Мериме, заканчивается уже новым временем - XXI веком. Подбором материалов составитель показывает, что судьба Мериме в России сложилась счастливо. Французского писателя знал в России широкий круг авторов (Жуковский, Плетнев, Вяземский, Баратынский и др.). Его переводили такие замечательные переводчики, как Кузьмин, Лозинский; жизнью и творчеством Мериме занимался известный писатель и литературовед А. Виноградов.

Мериме сделал известным в Европе Пушкина, Лермонтова, Гоголя, знал, хотя и не переводил, Достоевского. Во Франции о Мериме говорили, что, переводя русских писателей, он «эмигрировал» в Россию. Данная антология убедительно свидетельствует - попав на русскую почву, Мериме начинает «жить» в художественном сознании русских, ибо в нем сокрыты страсть, зов, предчувствие неведомого - всего того, что так сладостно и желанно для загадочной русской души. Не случайно и название вступительной статьи А.

Михайлова - «А холодный Мериме сияет, не тускнея», которой предпослан эпиграф - слова Валентины Дынник: «Мы вкус цена и чувство меры/ Смакуем книги Мериме». Михайлов пишет, что Мериме никогда не был ангажированным писателем - писал, как хотел и о чем хотел.

Михайлов представляет историю взаимоотношений Проспера Мериме с русскими литераторами. Мериме много путешествовал по Корсике, Испании, в Париже общался с просвещенными умами России, среди которых - Соболевский, Тургенев. Диалог Тургенева и Мериме длился всю жизнь. Дружба французского писателя с Тургеневым имела огромное значение для Мериме. Тургенев помогал Мериме публиковаться в России, а после смерти Мериме в Канне написал «Некролог (Из частного письма)».

Очевиден интерес Мериме к мистике русской души, к эстетике фантастического в произведениях русских писателей, к реалистической фантастике, начавшейся с Пушкина и продолженной Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым... В антологии опубликован отрывок из предисловия к изданию поэмы «Мцыри» на французском языке, где Лермонтов благодарит Мериме за перевод своего произведения. Мериме перевел и «русскую, всероссийскую пьесу» (Н. Надеждин) Гоголя, который в свой «Заметках о Мериме» говорит о ярком таланте французского новеллиста, полностью чувствующего народность, местные краски, умеющего угадать славянский дух и передать его с верной простотой.

Признавая тот факт, что Мериме постоянно держал перед глазами мысль о «тайных», мистических свойствах русской души, М. Линдстрем немало места уделила авторам, в творчестве которых проявилось фантастическое сознание, свойственное и Мериме. Вслед за пересказам новеллы «Матео Фальконе» в книге помещен отрывок из статьи Жуковского «Нечто о привидениях», снабженный соответствующими комен-

тариями. Говоря о призраках, Жуковский объясняет явление тревожным, болезненносмутным состоянием души, сновидческими явлениями.

Бесспорно, интересными мыслями о «таинственной» прозе Мериме являются включенные в антологию высказывания Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Григорьева, А. Плещеева, К. Бальмонта, М. Волошина и др., вплоть до наших дней.

Еще одной важной темой антологии является тема женщины-мечты из бессмертной новеллы Мериме «Кармен», породившей большое количество интерпретаций. Это и одноименная опера Бизе, без которой не обходится ныне ни один оперный театр мира, и «Кармен-сюита» - балет Родиона Щедрина с Майей Плисецкой в заглавной роли; стихи Блока, Северянина, Ю. Мориц и др. Трудно перечислить все фантазии на эту тему, собранные в антологии. Все они обязаны своим появлением образу Кармен.

Особо хочется отметить в антологии отрывок из книги Е. Эткинда «Божественный глагол». Это лекции о Пушкине в переводах Мериме, прочитанные в России и во Франции, в Сорбонне, и счастливо включенные составителем в этот страстный, взволнованный путеводитель по мистическим «таинствам» глубокой, романтической, яркой «русской» души Мериме.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ОРЛОВСКИЕ АВТОРЫ

рецензии, предисловия

ПО СЛЕДАМ ГЕРОЕВ ТУРГЕНЕВА

Книге «Родине поклонитесь» Людмилы Николаевны Ивановой исполняется двадцать лет. Этот юбилей счастливо совпадает со 160-летием «Записок охотника» И.С. Тургенева. Книга писателя-современника посвящена потомкам тургеневских героев, она остается актуальной и востребованной, интересной людям всех возрастов, в том числе и молодым. Это книга о нашей Родине, о нашем великом соотечественнике И.С. Тургеневе, о людях, которые жили и живут в Спасском-Лутовиново и окрест. Книга представляет большую ценность благодаря богатому материалу, представленному в ней, документам, относящимся к отмене крепостного права в России.

В 2011 году общественность отмечала это событие. В Париже А.Я. Звигильский проводил в Сорбонне международную конференцию, посвященную реформе, вклад в которую И.С. Тургенева общеизвестен. Рецензируемая книга может быть достойным экспонатом, иллюстрирующим ту эпоху с позиции нашего времени. И.С. Тургенев не только описывал крестьян в своих произведениях, он принимал непосредственное участие в их жизни, помогал в обустройстве после отмены крепостного права, потому что сам закон был только анонсом, а проведение его в жизнь требовало сил и времени. Безграмотные крестьяне нуждались и в совете, и в помощи, и в защите. Документы книги подтверждают участие и заинтересованность писателя в улучшении жизни крестьян. Он сообщал С.А. Венгеру, что отпустил всех дворовых на волю, других крестьян перевел на оброк. Это произошло еще в 1850 году, когда скончалась его мать. Тургенев лично обращался во все инстанции во время затяжного конфликта крестьян с кулаком Жикиным, тяжба из-за земли тянулась годы. Тургенев, разуверившись в справедливости чиновников, даже узнав о хорошем исходе дела, все еще сомневался, что

удалось победить эту «бестию». Влияние писателей И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого на крестьян, благодаря их гуманному отношению к ним, было огромным. Крестьяне знали и терпели все капризы жестоких хозяев, но они общались и с просвещенными, высоко-нравственными личностями, с писателями-гуманистами, от которых получали настоящие уроки нравственности. В документах Л.Н. Толстого есть упоминания о том, что он неоднократно бывал в деревне Губаревке, где спасал крестьян от голодной смерти. Он открыл десять столовых на пятьсот человек, прибавил еще двести человек, и люди в неурожайный год были спасены.

Услышав историю о спасении крестьян, жительница этой деревни Екатерина Андреевна Тарасова-Овсянникова сказала: «И про наши Губаревки тоже, значить, написал < ...>. Да, все правда: голодные деревни-то эти всегда были...». «Крепостными» по сути крестьяне перестали быть в шестидесятые годы XX века, когда получили паспорта и поехали в город за лучшей жизнью. Тогда и начался исход сельских жителей в города. Это процесс общемировой, о чем веком раньше Мопассан писал в своих новеллах («В полях» и др.). Деревни пропадают у нас и по сей день, в этом году снова немало исчезло с карты Орловщины. Но можно предположить, что начался процесс формирования фермерства, которому тоже понадобятся десятки лет. Вокруг фермерских центров с необходимой инфраструктурой может появиться новый тип деревень, скорее городков, куда будут вести дороги, где будут нормальные условия для жизни, куда поедут и молодые, где могут возникнуть дачные поселки, фермеры смогут снабжать людей необходимыми продуктами. А пока нам остается только с жалостью вспоминать утраченные «райские» уголки, особенно во Мценском районе (жемчужине Орловщины).

В книге писатель ведет нас по местам вокруг Спасского-Лутовиново, дорогого сердцу русского чело-

века, особенно уроженца Орловской области. Мы видим родные пейзажи с холмами и перелесками, речками и прудами, лугами и косогорами. То, о чем и как пишет автор, заложено в нашей генетической памяти. Герои очерков из книги «Родине поклонитесь» - это русские люди, потомки крестьян, живших на мценской земле. Автор пишет о деревне Голоплеки и ее обитателях. В основном деревню населяли однодворцы, свободные крестьяне, отличавшиеся от крепостных. Большое внимание уделяется семье однодворцев Овсянниковых, чей предок был героем одного из рассказов И.С. Тургенева. Еще Тургенев заметил у главы рода Овсянниковых степенность, чувство собственного достоинства, трудолюбие, справедливость. Петр Овсянников не побоялся даже подать в суд на помещика, захватившего часть его земли. Однодворец понимал, что у него практически не было шансов выиграть, но он обращается в суд, чтобы защитить свои права на землю, свое человеческое достоинство.

В одном из домов деревни автор встретила Авенира Ивановича Овсянникова и сразу подумала о персонаже Тургенева, учителе с таким же именем. Разговорившись, Людмила Николаевна узнала, что он окончил педучилище, что отец его был тоже учителем, который «страстно любил и хорошо понимал Тургенева, многие из произведений его знал наизусть, до конца дней своих преклонялся перед гением этого великого таланта <...> мечтал он, чтобы и сын его стал учителем, как он сам и, стало быть, как тот, тургеневский Авенир». Даже один этот пример наглядно показывает нам и традиции семьи, и связь поколений, и семейные черты характера, передаваемые по наследству.

Очерк «Баба Груня» - это гимн человеческому духу, русской песне, сила и радость которой помогают жить. Когда Людмила Николаевна встретила бабу Груню, той уже было за восемьдесят. Она из Голоплек, но живет на поселке и уже не может дойти до своей деревни. У нее еще замечательная память (человек жив пока у него

есть память), она без устали поет, ей это в радость. Она говорит о себе:

«- А-а, дочка, етово у меня сколь хошь. В деревне-то своей я всегда первая была, задира, запевала... Нигде без меня-то не обходилось, что вечерка, что свадьба».

Конечно, жизнь людей преклонного возраста в деревнях, забытых богом, - это большая проблема. И хорошо, что автор ее ставит. Людмила Николаевна пыталась и сама помочь тургеневским женщинам в прямом смысле этого слова. В очерке о сестрах Федоровых она пишет, что обратилась за помощью к одной молодой начальнице, а та ей ответила, что они, дескать, лодыри. Одной из сестер было в то время девяносто, а другой сестре чуть меньше. В другой раз, когда автор посетила бабу Груню в холодное время года, она нашла старушку в помещении без дров, без продуктов. А ведь баба Груня была не в пустыне, на поселке есть люди. Все эти женщины, о которых мы читаем в книге, с трудными судьбами, они видели войну, пережили послевоенную разруху. Вынесли все на своих плечах, их держала родная земля, любовь к родному краю. Вот как говорит о своей деревне Ольга Петровна Борзенкова: «Краше всех были наши две: Борзенки да Шаламово. Да еще Голоплеки были ничего... Но наши-то, как игрушки! Все в садах, дома каменные, крепкие, народ чистай, красивой ...»

А вот рассказ о своей жизни еще одной тургеневской женщины, крестьянки из деревни Губарево, Екатерины Андреевны Тарасовой-Овсянниковой. «Мы детство свое провели плохое. <...> Детей было четверо: я старшая. Учиться мне, считай, не пришлось... Война еще была. <...> Две зимы жили в землянке... Побиралися. <...> Что пережили, никто не поверить. А строиться, наверно, стали в 45 году. Когда разбирали окопы и на себе бревна носили с мамой, с братом. А построил какой-то мужчина, мама отдала ему теплую одеялку. А сени строили сами с Виктором. Избу построили четыре на четыре. Какие мы на себе бревна

носили! 15 и 17 лет. А таскали большие. <...> На быках пахали, сеяли вручную кое-как. Косили сами крюками, чем рожь-то косють. И не емши, руки – ну что мясо становилися, дрожали. <...>Жили всегда трудно: работа да работа, дома да в колхозе».⁵ Сколько надо было иметь мужества, какую силу духа, чтобы вынести все, выжить, дожить до глубокой старости. Это же подвиг русских женщин, тургеневских женщин. Спасибо автору этой книги, что она показала нам все это. В этом же очерке «Рассказ крестьянки» Людмила Николаевна пишет, как ей нравится речь крестьян, в частности, как говорят Тарасовы.

«Слушать то, как говорят Тарасовы, одно удовольствие. Сегодня этого с абсолютной точностью не смог бы воспроизвести ни один из ныне навещающих родные места уроженцев Голоплек или другой деревни, расположенной по соседству, разве только баба Груня... Хотя родом Тарасовы всего лишь из соседней деревни Губарево.

Сколько раз, слушая их, я с глубоким сожалением и грустью думала о том, что когда-нибудь да уйдет из жизни и наше поколение. И никогда больше не услышат люди этого мягкого и душевного, словно песня, исходящая из самого сердца, доверительного и удивительно складного, колоритного, изобретенного лишь этими людьми и только в их родной стороне, такого необычайного и неповторимого сельского орловско-тульского говора»... Как видим, испокон и до наших дней нашим классикам было на что опираться, у кого учиться народной речи, чтобы обогащать наш великий и могучий, родной русский язык.

Интересны наблюдения писателя, сделанные в результате общения с людьми, а также подтвержденные документами, о различии потомков крепостных крестьян и потомков «исконных однодворческих деревень с их традиционной культурой». Однодворцы, по словам автора, более сдержанны, осторожны в общении с незнакомыми людьми, более вдумчивые. Потомки кре-

постных крестьян – более открытые, охотно общаются с каждым новым человеком, гостеприимны, с готовностью рассказывают о себе, но в дом пригласить стесняются, сетуя на то, что у них не больно хорошо.

И.С. Тургенев любил крестьян и увековечил память о них, сделав их героями своих произведений. К однодворцам у него было особое отношение и большое уважение, он считал их степенными, дельными. До последних дней И.С. Тургенев, будучи больным, понимая, что он больше не приедет в Спасское-Лутовиново, интересовался делами крестьян, переживал, что лето 1882 года выдалось очень жарким. Град сильно повредил поля каленских крестьян. Он сетовал, что со стихией невозможно бороться. У Тургенева были особые отношения с каленскими крестьянами, он помог им выиграть процесс у кулака Жикина. Во время реформы Тургенев сделал все, чтобы облегчить крестьянам вступление в новую жизнь. И крестьяне платили ему тем же. Узнав о смерти своего великого земляка, они послали в журнал «Вестник Европы», с которым И.С. Тургенев был связан долгие годы, телеграмму о том, что спасские и каленские крестьяне отслужили заупокойную обедню и панихиду. С Щепкиным они отправили в Петербург «венок в сорок рублей». 27 сентября 1883 года петербуржцы и 200 делегаций со всех уголков России шли к Волкову кладбищу, провожая в последний путь великого русского писателя. За гробом несли множество венков, первым из которых был от земляков – спасских и каленских крестьян.

В год юбилея книги «Родине поклонитесь» хочется снова представить ее читателям. В ней много интересной информации, она написана хорошим русским языком, это книга-память о нашем великом писателе И.С. Тургеневе, о людях, которые здесь жили и живут. Книга написана с любовью, с верой в человека, в его будущее, которое будет лучше, мы сумеем сделать его лучше, ведь «мы - народ юный и сильный, который верит и имеет право верить в свое будущее» (И.С. Тургенев).

ПРОЩЕННЫЙ ДЕНЬ

Рассказ орловского прозаика Игоря Лободина «Прощенный день», опубликованный в газете «Вешние воды» (май-июнь 1990 г., апрель 1991 г.), - это история любви лирического героя и одной молодой женщины. Ровный, спокойный слог повествования предполагает такое же течение обстоятельств. Однако за подобной манерой письма скрывается, по-моему, горькая ирония, сожаление по поводу неудавшейся судьбы человека. В электричке встречаются студент Литературного института и молодая особа - орловчанка. В Орле он заходит к ней в гости, и они читают любимые стихи, еще раз убеждаясь в близости чувств. И вот он стал приезжать к ней по праздникам. Как-то на весенних каникулах он увидел ее маленькую дочурку, смутные надежды поселились в его груди. Но вскоре это письмо от нее ему в Москву - к чему все это, дочери нужен отец...

Как видим, рассказ не столько о самой любви, сколько о неустроенной, быть может, искалеченной жизни. Замысел трогателен, близок каждому. Тем более, что тон повествования прост, доверителен, безыскусен. «Счастье - редкость, - задумчиво проговорила она, глядя в окно на белые деревья, с которых сыпался иней. - «Войну и мир» читала, запомнила, что сказал дедушка Толстой: - Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь - надулось, а вытянешь - ничего нету». «Как этот иней, - подумал я. - Был - и нету», - соединяя иней с ее улыбкой, звуком голоса, с радостью быть рядом с ней, которая, казалось, то обещала счастливое продолжение, то всего-навсего была лишь моими несбыточными надеждами».

Лободин пытается придать героине ту легкость и воздушность, которые присущи инею. И тут же за спо-

койной, раздумчивой манерой письма начинает проглядываться эпистолярность. Дело, конечно, не в письмах, не в «почтовом романе». Прочитав рассказ, понимаешь, может быть, главное: концепция несоизмерима с объемом, отчего рассказ, почти повесть по объему, остается по сути той же миниатюрой, что и его первый вариант из книги «Пучок земляники».

Здесь одна сюжетная линия, автор ведет героев по событиям. Казалось бы, вереница этих событий раскроет взаимоотношения между мужчиной и женщиной. Но нет чего-то, поворота такого, что поставило бы героя на грань выбора. Отчего они, те события, к тому же слабо подпитаны поступком, действием, мало заряжены энергией. Вот что написано на этот счет в «Поэтике» Аристотелем: «Тот объем достаточен, внутри которого, при непрерывном следовании событий по вероятности или необходимости, может произойти перемена от несчастья к счастью или от счастья к несчастью... Из простых фабул и действий самые худшие эпизодические, а эпизодической фабулой я называю такую, в которой эпизодии следуют друг за другом без всякого вероятия и необходимости». К словам великого антика я бы добавил свою, современную параллель: бесконечность эпизодов в сюжете — это как вагоны в товарняке, сколько ни подцепляй, все равно поезд не грузовой, а пассажирский.

И вот, наконец, долгожданное — вроде бы выбор героев в финале. Однако позиции выясняются мимоходом, чувствуется глубокая усталость героев, у героини едва ли не душевная депрессия. И нет того эмоционального всплеска, что приподняло бы ее, возвысило дух над бытовыми, житейскими волнами. В героине, действительно, отсвет тургеневских девушек. И это создает настроение, что, конечно, совсем неплохо в наше жестокое время. Хотя писать о любви всегда было делом нелег-

ким. И все же по настрою, по стилю ждешь действия, именно поступка от героини, ее выбора между семейным долгом и чувством. И героиня, приподнятая воображением героя, уже не оправдывает себя.

Отстраненность автора не означала человеческого отчуждения. Жизнь только материал для писателя. Согласимся, для художника, для его творческой природы этого мало. Цитирование героиней четверостишия о смерти (автор Афанасий Фет) — это всего лишь призыв к красоте, любви. Не подкрепленное поступком и это как бы повисает. Нет выбора, нет и судьбы. Действительно, время не только антигероизма, но вообще, может быть, и безвременье...

Эпистолярность нуждается в сопереживании, в доверии к читателю письма. Однако комментирование событий, повествование от первого лица затеняет авторскую интонацию, она уже менее цельна, менее личностна. На мой взгляд, в какой-то мере это происходит из-за того, что фон ослаблен, нет той широты, доли условности, что придает произведению хотя бы претензию на многозначность. Автор желает достичь цели простыми, доступными средствами, но многомерность персонажей, их психологическая многозначность при этом разве излишни? Образ рассказчика, кольцевое обрамление не позволяют запутаться в перипетиях. Тому же помогает и стиль прозаика: плавный, музыкальный, он не режет слуха, но в то же время, так сказать, и не погружает в «нирвану»...

И все же писатель — лирик, всей душой он стремится проникнуть в мир своей героини. «Точно в полусне, она что-то сказала, откинувшись на подушку, не открывая глаз. Потом опять наклонилась, придвинулась ко мне и, встряхнув волосы, улыбнулась своей обычной

приветливой улыбкой, когда обозначились ямочки на ее лице».

Автор настаивает на просветлении. Его озарило, и он готов идти за ней, куда угодно. Но она все еще не решила, никак не может решиться, проститься с ним или не проститься? Я лично так понимаю название рассказа «Прощеный день», хотя, конечно, не отрицаю и иного смысла. Проститься или простить другого, его недостатки, вину, — все это хорошо.

Но беспокоит иное: когда герои берутся за рассуждения, холодком веет от их размышлений о бренности жизни — это в литературе у нас дело привычное, этого у нас не отнять. Оттого и глохнет истинная страсть. Но, может быть, герои рассказа таковы по своему темпераменту? Излишне частые ссылки автора на писателей различных эпох, сами литературные реминисценции затеяют свою точку зрения, свою интонацию, свою, наконец, постановку проблемы. К примеру, после стихов Бунина читаем в этом рассказе: «Что прибавить к этим грустным словам?!» И снова цитата.

Герои Лободина посещают места, где Лиза Калитина встречалась с Лаврецким. Обходят памятные места, дорогие им переулки, но от этого в их судьбе ничего не меняется. Правда, ощущение тоски, тяга друг к другу переходит в ощущение безысходности: «Утром опять был Орел, вокзал, черный провал Оки...» И те минуты, те часы, когда они были вместе, должны, по замыслу автора, обострить декларативность такого описания. «На краю окрыляюще высокого обрыва над Орликом, блестящим против солнца, мы постояли недолго, глядя разом на простор весеннего неба и реку внизу с отраженными в ней облаками между серо-зеленевших берегов». О чем это — о катастрофичности бытия, человеческих отношений?

Красота жизни неоспорима. Вселенная прекрасно организована. Это мы, люди, часто не можем найти в ней себя. Ощущение гармонии не позволяет подавить в нас чувство прекрасного, наоборот, оно побуждает того, кто не сломан, к активности, расковывает, возвращает духовные силы. Где взять их, эти силы, как не у природы? По словам Гете, природа «все разъединяет, чтобы снова все соединить». Каждая точка Вселенной, каждый индивид замыкается в себе, обособляется, чтобы быть независимым и свободным. Но как все это раздробленное сливается после в мировую гармонию, во вселенскую жизнь! Через преодоление эгоизма и осуществляется тот высший закон бытия, когда кто-то жертвует собой во имя другого.

Что же видим мы у героини рассказа — жертвенность во имя любви к своей дочери или нежертвенность во имя своей любви к молодому мужчине, студенту, во имя обновления? Долго, слишком долго в рассказе ни того, ни другого, оттого, возможно, и так затянулось прощание. Вялость в самом характере, неторопкость в поступке скрывает за собой хаос чувств героини, тот самый эгоизм, из-за которого иные никогда не взойдут на костер. Как считали Тургенев и Тютчев, именно борьба в самом себе с эгоизмом и образует в нас самоотверженность, чувство глубокой сопричастности с природой, космосом, сопереживание с ближним. От закрепощенности к высвобождению — и в этом счастье. Или же от свободы чувств к их подавленности — и в том несчастье. Не отсюда ли минор у героини Лободина?

Оба героя переживают, не зная, как им быть дальше. Слишком уж лежит на поверхности то, что героиня обязана выполнять свой долг перед дочерью, чтобы та была счастливее матери. А что мадам Бовари или Анна Каренина разве не желали того же? Классики обладают

притягательной силой, так что «тайные силы жизни» становятся явью, выходят наружу. Насколько наблюдателен рассказчик, каковы детали, симптомы его внутренней и внешней жизни, всего субъективно-лирического повествования, — вот отчего зависит вся атмосфера, стихия искусства, природных человеческих сил. И тут, на мой взгляд, не помешало бы посмотреть на проблему семейного счастья с высоты отношения автора к красоте. Мысль о счастье, обретенном женщиной только в своем мирке, явно анахронична, нуждается в переосмыслении. Что же смущает молодую женщину в ее выборе — в конце концов вина перед собой или вина перед дочерью? Проблема вины в рассказе «Прощеный день» — это как эхо, как возможная вина героини уже не столько перед собственной дочерью, сколько перед новым, идущим вслед поколением. Однако как вести себя перед ним — проблема, увы, не простая. Быть, как все, или, наоборот, выделиться из всех? Сколько нужно было понимания, такта, культуры, мастерства, чтобы не превратить ту же Анну Каренину в просто порочную женщину...

Доступный героине рассказа Лободина мир поэзии усложняет ее мироощущение. Она тонко чувствует прекрасное, склонна к самоанализу. Если так, то разве не сила ее — в ее женственности, в ее женской беспомощности перед всеми теми же «тайными силами жизни», которые, может, впервые бросают ей вызов любовью. И это естественно, это прекрасно. И, кто знает, может быть, дочь ее, все понимая, устав от этого долгого, затянувшегося прощания, оценила бы больше тот лучик правды, который бы открылся ей в матери. Пока же акцент — на том, что человек сам кузнец своего счастья. Отдавая дань «кузнечной», откровенной программе в себе, не задумаемся ли мы о том, что в то же время он

сам как ребенок? Что он лучше, чем ложь, так долго скрываемая, затянувшаяся, которой кормили нас с детства. Да, дети — наша святыня. И тем более отношения ближе к гармонии — нравственные отношения. А ближе ребенку все, что связано с материнской любовью, очищенной от греха, от недомолвок, от лжи в этом так затянувшемся, стишком долгом прощании. Такая правда, естественность, искренность чувств вряд ли толкнут ребенка к тому недетски острому эгоизму, от которого, взрослея, мы часто не знаем, куда себя деть...

Вот как, на мой взгляд, проблема вины в рассказе «Прошенный день» Игоря Лободина выглядывает из-за кадра. Нет постановки проблемы, и она все-таки есть. В конце концов, молодые люди в рассказе, переступив порог храма, обретают друг друга.

ОКОЁМ. МЕНЯ УЧИЛИ ЖИТЬ

О книге «Я с приокских полей»
Александра Логвинова

Александра Серафимовича Логвинова я знаю с дошкольных лет. Он приходил к нам, я с родителями бывал у него. Особенно вспоминаю одно лето, когда мы целый месяц провели в деревне у родителей Александра Серафимовича, сам он уезжал на неделю в музей Тургенева, где тогда работал, и приезжал в Шамордино на выходные. С нами в деревне была его жена (тогда для меня тетя Таня), сильная, красивая, молодая, веселая, со звонким, заразительным смехом. Ее звонкий, залиvistый смех заполнял все пространство: дом, двор, рощу, куда мы ходили, берег пруда, где он слышался далеко. Особенно в день приезда мужа (дяди Саши), который шел пешком с остановки автобуса несколько километров. Всегда с рюкзаком за плечами и широкой улыбкой при виде нас на усталом лице. Все начинали смеяться, перебивать друг друга, рассказывая новости. Дядя Саша брал меня за руку и начинал расспрашивать, как мы тут живем, что делаем, собираем ли малину, ходим ли в лес по орехи, за грибами. А вечером он читал нам свои стихи, а потом они долго разговаривали с папой о своих делах, а мы с мамой и тетей Таней уходили готовить ужин.

Александр Серафимович всю мою жизнь ассоциировался с обликом близкого друга нашей семьи, если даже в течение жизни мы уже не так часто встречались, но связь была всегда, до последних дней его жизни. Он всегда был почтителен и даже нежен с моей мамой, которую называл сестрой, так как она тоже Серафимовна. Их симпатии были взаимными, они долго могли разговаривать по телефону, он читал ей стихи, говорил на философские темы, ей нравилось слушать Александра Серафимовича. С Таней (женой А.С.) отношения были тоже теплыми и добро-

желательными. Мы вместе ездили отдыхать на море в Одессу (это была идея Логвиновых, так как кандидатская диссертация Александра Серафимовича была посвящена Бунину И.А.), и мы побывали там на даче Ковалевского, где когда-то жил наш орловец - лауреат Нобелевской премии Иван Алексеевич Бунин.

Когда я стал молодым человеком, Александр Серафимович начал беседовать со мной на литературные темы, о жизни в деревне, о проблемах, которые его волновали, читал свои стихи.

В нашей семье Александра Серафимовича любили как человека, ценили как поэта. А его строчка «Идут, идут упрямо мужики» часто повторяется нами в разных житейских ситуациях.

Вышла посмертная книга А.С. Логвинова «Я с приокских полей» (издатель Александр Воробьев, 2013, г.Орел). Жаль, что она не вышла раньше, три года назад, тогда сам автор был бы ее редактором и составителем, и эта книга могла бы продлить ему жизнь. В Орле складывается плохо объяснимая привычка (не дай бог традиция) печатать посмертные, а не прижизненные книги писателей, а внимание им больше нужно при жизни, а не после смерти, чтобы на этом еще кто-то и делал себе погоду.

Оценить все творчество поэта Логвинова в одной рецензии сложно, тем более что он был разносторонней личностью, оставившей след и как талантливый педагог, и философ в жизни, и гуманист по своей жизненной позиции. Название рецензии «Окоем» взято из стихов Александра Логвинова. Оно означает пространство, горизонт, чувство шири и дали, свойственное русскому человеку в его необъятной стране. Один из разделов сборника так и называется «Во мне – и пространство и время», представляя философию поэта, который был философом и в творчестве, и в жизни. Сборник «Я с приокских полей» - это мир поэта, мир сложный, порой противоречивый, объемный, в разных ипостасях, в котором и жизнь, и судьба.

Первый раздел - «И это ты, моя Россия», в котором даже по названиям стихотворений можно составить образ нашей Родины, каким его видел поэт.

«Россия! Сердце неумное, страна берез и рек страна, ветрами щедро наделенная, одним простором полоненная, непокоренная она!» Немного слов, но тщательный отбор лексики дает характеристику страны динамичной с неумным сердцем, страны прекрасной с лесами и реками, страны свободной, непокоренной, где только щедрый ветер гуляет по ее великим просторам. Россия у поэта – это стихия, Мессия, путь которой не всем понятен. И тут же стихотворение о себе, своей малой родине, с которой поэт не расставался никогда.

Не то, чтобы моя деревня всегда одна жила во мне,
Но это поле, лес, деревья и паутина на стерне,
И вид покинутого дома, и лиловатый чернозем,
И все, что с детства нам знакомо, что малой
Что малой родиной зовем,
Во мне как жизненная веха, которую не обойти,
Где зримей сущность человека
И истинность его пути.

Все здесь очень лирично, до боли знакомо каждому, художественная правда и правда жизни не делимы, этот филологический вопрос здесь не стоит, но в памяти сразу всплывает пронзительное стихотворение «Тоска по родине» Марины Цветаевой «Но если по дороге – куст встает, особенно – рябина...»

Читая разделы сборника «И это ты, моя Россия», «Золотая моя сторона», находишь и такие стихи «О, Господи! Как тяжело на земле!», «И горек час. И горизонт тревожный...», «На родине без Родины живем», «Последний сын и племени, и рода...». И можно при этом сказать словами из песни: душа болит, и сердце плачет. Александр Серафимович был свидетелем гибели, исчезновения деревень в родном краю. Вот и в его деревне остался один дом, это отчий дом поэта, где теперь его нет, но летом сюда еще приезжает младший брат из Орла. Немало у поэта грустных стихо-

творений, но ведь и жизнь его, как жизнь многих хороших русских поэтов, была трагичной. Во всех стихах Александра Логвинова равнодушная душа поэта, его боль и переживания о деревне, ее людях, о беспросветности крестьянской жизни.

Никогда ни о чем никого не просила,

Никогда ничего никому не сказала.

Только в этом смиренье ее или сила?

А скорее всего, ничего и об этом не знала.

Где-то жили вожди и творили вожди,

И чиновный народ – нескончаемым станом,

А по жизни ее – все дожди и дожди,

И печаль на душе, что людьми мы не станем...

Сколько смысла и значения в этих восьми строках. Это об одном человеке, это о каждом человеке, это конкретная философия обо всех людях. Как бы продолжая это стихотворение, хотелось бы привести четверостишие из другого стихотворения «Октябрь. Листопад». Оно об осени (в сборнике большая подборка стихов об осени, пушкинская традиция?), но по тональности перекликается с выше приведенным.

Как будто года и години сердца изморозили всех.

И плачут, и плачут рябины

Тяжелыми гроздьями в снег.

Природа у поэта – сама лирический герой. Она не просто красивый пейзаж, хотя и красивый, она и очень богата функционально: природа – дом, в котором живет человек, природа формирует его мировоззрение, от нее часто зависит его настроение, а от природных стихий зависит и сама жизнь человека. Александр Логвинов тонко понимает и чувствует природу, и любит ее. Возьмем еще несколько стихотворений об осени.

Вот и снова туманы в лугах,

Бег ночей замедляет планета,

И шафранной зарею в садах

Остывает на яблоках лето.

Тянет день паутинную нить,

В рощах пусто и пасмурно стало,
 И прощально дождем моросит
 Облаков лебединая стая.
 Скоро, скоро мои журавли
 Затрубят, улетаая далеко,
 И в осенних просторах земли
 Сердцу станет опять одиноко.

Стихотворение наполнено оригинальными метафорами: бег ночей, шафранная заря, лето, остывающее на яблоках, лебединая стая облаков, просторы земли и одинокое сердце. Грустное стихотворение, соответствующее какому-то периоду осени.

И вот еще об осени.
 Горит лесов широкошумных шаль,
 И с каждым днем светлей на косогоре.
 И с каждым днем торжественнее даль
 На золотом, на голубом просторе.
 И равнодушна дней осенних даль,
 И нет тепла в ее открытом взоре.
 И так чего-то бесконечно жаль
 На золотом, на голубом просторе.

Какой яркий образ широкошумной шали, которая горит, затем золотой простор, но природа равнодушна, нет тепла в ее взоре, поэтому чего-то бесконечно жаль. Это чувство осенней грусти знакомо каждому, оно в нашем архетипе, в нашем коллективном бессознательном, само же стихотворение очаровывает своей светлой грустью. И еще одно стихотворение об осени.

Покой, покой, природа отцвела,
 Оотбушевав, пришла к тебе с повинной,
 До изморози нынче вдоль села
 Позатянуло воздух паутиной.
 И на подворье утренних дворов,
 Стремясь зарю копытом в стойле высечь,
 Встревоженною глоткою коров восходит день,
 Над зелениями бычась.
 И величав, и долог листопад,
 Как боль души, что тихо ярость тушит,

Мальчишкою забравшись в сад,
Сбивает ветер яблоки и груши.

Начало стихотворения о покое отсылает нас к известному пушкинскому «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Но дальше уже совсем другая история: о величавом и долгом листопаде, о боли в душе, что душит ярость (очень глубоко психологически) и великолепный финал о ветре-мальчишке, забравшемся в сад, сбивающем в нем яблоки и груши.

Ассоциации с классиками при чтении сборника стихов А. Логвинова возникают постоянно, и эта переключка с великими говорит о преемственности традиций, об их развитии. Вот стихотворение, которое нас сразу связывает с И.Анненским, его стихотворением «Среди миров». «И если мне сомненье тяжело, я у Нее одной ищу ответа, не потому, что от Нее светло. А потому, что с Ней не надо света». У А.Логвинова: «О, Господи! Как тяжело на Земле! Возьми к себе. На небесах светлее. Не потому хочу к тебе, чтоб вечно быть в раю. Хочу я знать, зачем я вечно тлею».

Оба поэта обращаются к мирозданию, одному – тяжело, другому – тяжело. У одного – сомненье, у другого – тленье. И тот, и другой ищут ответа, у обоих в стихах переплетены лирика и философия, так как она, философия, –краеугольный камень познания. Возможность сравнивать стихи Александра Логвинова с классиками, что видно на конкретных примерах, говорит о высоком уровне поэта, о том, что в стихах есть и истина, и красота, и любовь, все, без чего не может быть настоящей поэзии. В книге есть раздел «О любви со мной поговори». В нем много прекрасных стихотворений. Возьмем вот это.

Когда в полях засентябрит,
По зеленым пойдем, туманам,
И пусть сентябрь посеребрит
Все, что казалось нам обманом.
В твоей судьбе, в моей судьбе
Рассвет улыбкою не зреет.
На оброненной в ночь тропе
Чужою радостью повеет.

И оживет далекий миг
Среди иных воспоминаний,
Что было счастье на двоих.
Да, было... и осталось с нами.

Такие камерные, интимные, личные стихи! Но сколько сердец отзовется на этот грустный диалог о счастье, которое было. Продолжим из другого стихотворения, давшего название разделу о любви.

«Может, я немного передумал о земле, о людях, о веках. Может, я немного перепутал свет очей и отблеск в облаках. Все равно не уходи под вечер в роздымь угасающей зари, в этот час прощальной нашей встречи о любви со мной поговори».

В сборнике «Я с приокских полей» Александра Логвинова много стихов хороших и разных, каждый откроет для себя заново этого талантливого поэта, с которым не захочет расставаться. И вот, на мой взгляд, вся сущность поэта, всей его жизни и творчества в следующих строках:

Остановлюсь. Глаза на миг закрою
И вижу, как с холмов, из-за реки,
Из века в век с надеждой и тоскою
Идут, идут упрямо мужики.

Идут по жизни упрямые мужики по Руси, несмотря ни на что.

ЛЮБОВЬ В ФОРМАТЕ «ЛИВР ДЕ ПОШ» («Пруд Савиной»)

Вышел сборник стихов поэта, члена Союза писателей России Виктора Садовского «Пруд Савиной». Сборник издан в Орле, он состоит из поэмы «Пруд Савиной» и цикла стихотворений «Женщина с зелеными глазами». Книга имеет формат «ливр де пош», которую можно положить в карман и почитать, когда выпадет свободная минута: то ли по дороге на работу, то ли в перерыв, то ли во время недолгого путешествия. Изданный таким образом сборник можно всегда иметь при себе, чтобы снова возвращаться к нему, перечитывать понравившиеся стихи и строки. Приятно взять в руки сборник, со вкусом оформленный художником В.И. Овсиенко. Книгу открывает замечательное предисловие Л.М. Кондрашовой, старшего научного сотрудника музея-заповедника Спасское-Лутовиново. Предисловие называется «Незаконченный роман о любви» - это документальная история отношений И.С. Тургенева и М.Г. Савиной, которую Виктор Садовский превращает в поэзию, в лирическую историю любви двух замечательных людей, двух великих сердец, которые боготворили друг друга. Любовь их носила высокий, романтический характер, они не захотели разрушать ее романтический ореол.

Она, сдержать не в силах слез,

Протягивает руки.

- Иван Сергеевич,

Вы – Бог!

Вы, несомненно, гений,

Шагнувший мыслью за порог

Высоких откровений.

Для Вас доступна глубина

Пророческого слова.

Эти слова говорит в поэме М.Г. Савина, слушая стихи И.С. Тургенева, посвященные ей. И поэт Виктор Садовский отвечает ей за Тургенева:

- Да, только ею, милый друг,
Любовью, только ею,
Приводится в движенье круг,
В котором речка есть и луг,
Деревня, где поет петух,
Где я без Вас старею...

Заканчивает поэт их историю любви такими словами:

Уехала, славой увенчана,
Оставила на сердце боль,
Сыграв в мелодраме
«Тургенев и женщины»
Свою гениальную роль.

Конечно, актриса М.Г. Савина сыграла в жизни писателя благотворную роль. Оба они пронесли через всю жизнь воспоминания о счастливых встречах в Спасском, ставших легендой и оставивших нам память об этой красивой истории пруд Савиной. Сюда приходят люди очиститься душой, вспоминая этих двух великих людей, их удивительные отношения. Поэма проникнута теплотой и нежностью.

«Женщина с зелеными глазами» - вторая часть сборника, названная лирической тетрадью. Все стихи здесь о любви, о глубоком, восторженном чувстве к женщине, которую поэт боготворит, ставит на пьедестал. Лирическую тетрадь можно назвать и музыкальной, потому что музыкальность – одно из качеств лиризма, одно из его главных качеств, и Виктору Садовскому здесь все карты в руки, ведь музыка – это его натура, естество. Вот четверостишие:

Ты и радость, и боль
Наяву и во сне
Переполнен тобой
Я, как пруд по весне.

Стихотворение такое, что поется само собой, оно мелодия, которую слышит по-своему каждый читающий. Ключевым словом этой тетради является слово «зеленый» - цвет жизни, цвет радости, цвет счастья («зеленый

лес», «зеленый луг», «зеленые глаза» и др.) И все глубокие чувства поэта: радость, счастье, любовь неразрывно связаны с нашей родной, любимой нами природой.

Руками можно трогать звезды

И гладить белую луну.

Хмельной,

Ночной июльский воздух

Пить, окунаясь в тишину.

Заканчивает сборник трогательное, очень откровенное стихотворение «Любимая моя женщина». Автор обращается к себе и к любимой женщине. В этой жизни, на земле им ничего не обещано, все зависит от них самих и только от них, как они построят свое счастье, как сберегут свою любовь. Станет ли она частицей добра и вселенской любви, которая будет идти к людям, «нисходить светом из каких-то высших измерений».

Любимая моя женщина,

Ненаглядная моя женщина.

Ничего-то нам здесь не обещано!

В небесах мы с тобою обвенчаны,

Значит, все уготовано – Там.

В своих стихах поэт неназойливо отвечает на вечный вопрос о смысле жизни. А смысл жизни в том, чтобы любить, это так просто и глубоко.

Сборник стихов Виктора Садовского – это стихи о любви. Тонко, проникновенно звучат лирические строки поэта. Маленький, всего в ладошку, поэтический сборник «томов премногих тяжелей». Так сказал когда-то Афанасий Фет в своей надписи на сборнике стихов Тютчева. А мы к месту вспомнили об этом, читая Виктора Садовского.

СТРУНА, ЗВЕНЯЩАЯ В ТУМАНЕ

Передо мной книга Елены Машуковой «Икебана из одуванчиков». Эта книга стихов издана Сахалинским книжным издательством в 2003 году. Автор книги Машукова – это по мужу, а так это Лена Шиляева – дочь нашего орловского поэта Анатолия Шиляева, моя одноклассница. В книге Елены тридцать стихотворений, но это целый мир молодой женщины, которой есть чем поделиться с читателем. Каждое стихотворение – это удивительная история души человека, познания мира. Стихотворения разнообразны по теме и глубоки по содержанию. Одним из приемов, используемых автором, является применение глосс – это редкое, необычное, авторское сочетание слов, дающее стилистический эффект. Создаются новые дополнительные смыслы, высвечиваются новые грани слов, дающие глубину проникновения в суть вещей.

Возьмем в качестве примера стихотворение «Свет», где автор сравнивает себя с конем, бегущем по полю:

Там я, в этом поле,
Бегу конем,
Копытами эхаю
В гулкое небо.

Вот поэтесса уже олицетворяет себя с огнем:

Там я, в этом небе,
Пою огнем.
Или вижу себя растущим хлебом.
Чтоб вновь от земли
Подниматься небом.

Поэт уподобляется небесным светилам, он живет как по мирозданческим критериям, так и по канонам своего творчества, чем ценит себя автор:

Я – свет. И живу
По своим законам.

Елена Машукова ныне живет то на Сахалине, то на родной Орловщине. Восточные мотивы, в частности, японские, чувствуются уже в самом названии книги

«Икебана из одуванчиков». Приведем полностью стихотворение «Одуванчики», так как его можно считать программным, и оно дало название сборнику.

Одуванчики
Города мегаскелет
Распростерся за кубом куб,
Но этих цветов свет
Не признает Колумб.
Этих цветов аромат
Замешан на горьком желтке,
На мареве автострад
И золотом песке.
Вдоль тротуарных лент
Тонут в теплой пыли
Осколки дерзких комет,
Летние звезды земли.

В этом стихотворении поэтесса нашла свои глоссы, свое восприятие архитектуры современного города «мегаскелет, распростерся за кубом куб», совершенно индивидуальные сочетания слов, но абсолютно всем знакомый, зримый образ любого города. В следующем катрене сильнейшее противопоставление безликого города и одуванчиков с их цветом золотого песка, запахом горького желтка, теплой пылью дорог – все, что трогает душу человека: цвет, запах, тепло – в хорошем смысле – в духе символистов. А заканчивается стихотворение удивительной метафорой романтического мироощущения: одуванчики – «осколки дерзких комет, летние звезды земли». И дальше читаешь уже весь сборник до конца, не отрываясь.

Автор чувствует слово непросто, во всех его перипетиях, нюансах, в разнообразных сочетаниях, вырабатывая сложное, необычное отношение к миру. Вот стихотворение «Часы».

Очертания начертаний
размываются...
Проступают начертания очертаний –
Импозантность величества.
Всех настенных часов, причитанья –

Все сложения и вычитания –
Пересчитыванье страданий
в час ученичества.

В отличие от более реальных поэтов, пишущих на земные темы, поэтесса сразу же выделяет контурные рельефы времени, которые изображены в необычной антиномичности, что сразу подводит нас к мысли об индивидуальности автора, парадоксальности сочетаний слов, выражающих остраннение. И это не ради употребления глосс, а чтобы показать «чудотворное чудодейство, расчехлено в старость детство». Эти слова сразу остаются в памяти, так же, как и «чугунок остывает в печке». Этот трогательный быт не ее, а другого поколения, ее родителей, который она захватила в самом раннем детстве. А конец стихотворения – это уже ее жизнь, ее век, ее поколение « на качелях черемух качает нас век Одиночество».

Помнится стихотворение «Связь» Анатолия Шилева, в котором он пишет о конце лета, но они с дочуркой еще гуляют босиком по траве и радуются утру и солнцу.

Вот и лето на исходе
Над рекой туман белес.
Нынче солнце позже всходит,
Раньше прячется за лес...

Босиком по траве – что за прелесть!
А навстречу дочурка, смеясь...
Видно, это великая радость
С миром утренним чувствовать связь
(«Связь»)

Елена вырывается из этого спокойного, уравновешенного мира, уходя в свое собственное пространство. Вот как показано у нее детство, лето.

Мне снилось детство:
яблоневый свет,
молочный выступ
Теплой русской печки!

На старом кресле
Темно-синий плед...
Скрип половиц
Под ножкою босой...
Но впереди гудит
Поток весенний...
Я помню, мне еще
Приснилось лето,
Как мы с отцом
Гуляем у реки,
Он что-то говорил
Про русского поэта...
А я смотрю и почему-то знаю,
Что этот день мне обязательно
Когда-нибудь приснится («Мне снилось детство»).

Очень лиричное стихотворение, смелые образы, глоссы («молочный выступ», «распластанное отражение», «гудящий весенний поток», «расходящиеся небесные границы»). У Елены есть не только смелость, но и поэтическая дерзость. Из детства ее уносит весенний поток. Однажды ей снится летний день и прогулка с отцом, но она знала, что этот сон ей обязательно приснится, ее связь с отцом не прервалась. Стихотворение очень глубокое, психологичное, личностное.

Приведем еще примеры оригинального, экспрессивного, яркого языка поэзии Елены Машуковой.

Зюйд – вестом соленым выжжены
Арабески на сколах скал.

Необычно, оригинально – это глосса. Или «море зеркальностью дышит». Ярок оригинальный образ: «солнце колышется рыжей медузой», «легка даль». Море неразрывно с воздушным океаном: море и небо похожи во многом друг на друга. Небо – такая же бесконечная стихия, что и море:

У самого края ковша
 Мерцает Медведицей Малой
 Моря живая душа.

Невозможно забыть образ. Еще одна грань, еще шаг, и можно будет говорить о мастерстве поэтессы. Переход к внутреннему из внешнего. Это ассоциативное письмо напоминает французских символистов и сюрреалистов: Стефана Малларме («Удача», «Бросок костей»), Андре Бретона и других. Такое направление заметно в стихотворении Елены «Песня перелетной птицы»:

Я – перелетная птица в Галерее Миров
 над миром случайным единственным
 из миллионов в котором по воле
 Всеведущего никогда
 не начнется весна но кажется что вот-вот».

Этот верлибр, свободный стих – без пунктуации и без рифмы тоже один из способов остраниения. Ассоциативность позволяет свободно мыслить, также свободно оперировать образами, понятиями. Происходит своеобразное взаимопроникновение мыслей, их сцепление, диалектически адекватный переход в такую же адекватную форму отражения, в верлибре.

Поэтесса довольно умело доказывает живучесть и такой поэтической традиции, которая исходит от потока сознания. Автор умело пользуется и такими литературными приемами, как, например, эйфония, о чем говорит такая аллитерация, как «шелуха шуршит на шины». Причем эйфония не является самоцелью, как это было у некоторых символистов. Эйфония выражает у Елены только ей присущие черты творчества, поэтесса использует ее как один из приемов поэтического письма... Главное, что автор не теряет своей индивидуальности и своеобразия на протяжении всего сборника. Воссоздавая поэтические соответствия, Елена не забывает о зрительных, слуховых и осязаемых ощущениях.

А где-то
за деревьями
цветущими,
дикими –
деревни древние,
деревни тихие («Деревни»).

У Елены Машуковой в ее «Икебане из одуванчиков» находятся тонкие, ассоциативные эпитеты: («светлые днем и ночью деревни, пряные и босые»). При этом автор говорит, что все жители городов родом ведь из деревни. В деревне житель познал родную природу, землю, родной язык. А теперь эти тихие деревни коренятся в «заброшенных садах». С урбанизацией человек теряет естество, свою узнаваемость, уникальность. И если он ранее слышал колыбельные песни, его окружала гармония, природа, то в городе он весь в какофонии звуков, противоречивости чувств. По Тютчеву, «в хаосе стихий, в сутолоке общества» человеку все труднее оставаться самим собой. Поэтесса Елена Машукова своими стихотворениями затрагивает душу, натягивая тонкую струну в тумане ассоциаций. Книга интересна, ее можно читать и перечитывать, автор не отпускает от себя и уводит читателя в свой богатый, одухотворенный мир.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ

Что такое французская поэзия? Это экспрессия, квинтэссенция слова, богатство французского языка, где мысль многократно обыгрывается, представая в различных вариациях и вариантах.

Французская поэзия – это и сама поэзия, и музыка, в которой наряду с темой проходят ее лейтмотивы.

Французская поэзия – это выражение духа народа в его истории, духа человека – в его наполненной жизни.

И, конечно же, французская поэзия – это поэзия Поэтов, пишущих на французском языке, создающих свои национальные шедевры. Это одна из вершин общечеловеческой цивилизации, то, что сделало Париж своего рода Меккой для художников мира.

Бывает так, у какого-нибудь поэта есть и философия жизни, и жизнь философии, а поэзии нет. Или же есть мощь темы, совершенство, даже изящество формы, но опять-таки нет самой поэзии. Что же такое французская поэзия? Это – Бодлер, Аполлинер, Верлен, Жув, Малларме, Рембо, Сюпервьель, Превьер, у которых есть все или почти все, что называется французской поэзией. Ибо именно они, в обрамлении других имен, и являются Поэтами в лучшем смысле этого слова. Французская поэзия и душа человека суть единого целого. И если стихи Поэта вызывают у человека ответные чувства радости или горести, надежды или отчаяния, – это и есть настоящая поэзия. И так у всех Поэтов всех народов Земли.

И люди, чувствительные по натуре, живо откликаются на сюжеты, какие «выдумывают» сердцем своим, кровью своей, жизнью своей артисты-художники. Есть художники Дня, есть художники Ночи. Потому есть солнечная поэзия и есть сумеречная, лунная поэзия, есть поэзия, где много сожалений и мотивов смерти, надежд на счастье. Чтобы выразить все это, – прозы, драмы, трагедии недостаточно. Случайно, порой даже несовершенное произведение какого-

нибудь Поэта вспыхнет и пронзит, станет фактом поэзии. И если поэзия способна нам встретиться всюду, то почему бы ей не встретиться у самих Поэтов? На этот счет у французов имеется любопытная оговорка. Если вещь сразу не вызывает ответного чувства, риск поэта выразить себя поэтическими средствами пока еще не оправдан.

В мире нет предмета, в котором было бы столько гипербол. Идеальный Поэт поочередно, а то и одновременно – и пророк, и гладиатор, и пахарь, и демон, да все, кто угодно, в своих вещественных и стихийных уподоблениях. Кажется, целый век Поэт только и делает, что пирует в своем розовом ореоле. Но смотрите, как поставлен он на поклон, как бьется в расставленных вершах. И, по капризу своих братьев, Поэт то бренчит на лире день и ночь, а то истекает кровью.

И получается, что поэзия – это не глобальность темы, а значительность ее для отдельно взятого человека, его сиротливой души. Поэт берется разделить это сиротство, за которой у него – все человечество. Замечено, одни поэты умирают баловнями судьбы, другие же – в бездне бедности, болезнях, безвестности, в отчуждении. Такова им плата за все! И все равно поколение за поколением они идут на костер, на боль и страдания. Из сострадания к людям несут они перлы души, на которые потрачена жизнь: это ими открытые истины в ритмах, образах, рифмах, – их поэтический ореол. Так в поэзии приходится говорить не просто словами – символами психических актов, между которыми чисто условные отношения.

А есть ли в поэзии живопись, зрительный образ? Конечно. Чтобы удостовериться в этом, достаточно раскрыть одну – две – три книги поэтов-французов.

Особая тема французской лирики – это тема любви. Культ Женщины, воспевание ее как источника обожания, красоты, движения к будущим поколениям, к прогрессу – это свойство, традиция французской поэ-

зии. Это песнь любви еще от вагантов к таким поэтам-романтикам, как Альфред де Мюссе, Жерар де Нерваль, Виктор Гюго, Альфред де Виньи. И вот, наконец, великий Шарль Бодлер – последний из романтиков, пронзивший человеческую душу своими «Цветами Зла». Эта книга – «цветы» Женщине, людям, «цветы» неразделенной любви огромного Поэта, так искренне желавшего живущим Добра. Через болезни, страдания, отчаяние поэзия Шарля Бодлера неуклонно прокладывает путь к Человеку Любви.

После Бодлера вспыхивает интерес к любовной лирике. Со свойственной им искренностью Поэты признаются в любви – тайной и открытой, эфемерной и сексуальной, растворенной в слове, в пейзаже, в себе. Любви разделенной и безответной, Любви горькой и сладострастной.

Поль Верлен воспевает Любовь уже как страдание по недоступному, по идеалу. Хотя в то же время Любовь у него осязаема, чувственна. У Стефана Малларме любовь скорее растворена в томлении по бесконечному, она зыбка, эфемерна. Герметичность, замкнутость формы уводит ее от романтиков типа Бодлера и Верлена, которые страстно желают Любви. Кстати, оба они – и Верлен, и Малларме – были учителями английского языка.

А вот у Пьера-Жана Жува Любовь несколько метафизична. В его понимании, жизнь человека – драма, сопровождаемая пением человека, верящего в свою судьбу. Тема Любви у Жува обрамляется темами ошибки и смерти. Налицо триединство: ошибка – любовь – смерть. На пути Любви свершается много ошибок, о чем приходится сожалеть перед смертью.

Любовь Жюля Сюпервьеля – это Любовь Поэта ко Вселенной. Отдельно взятый человек у Сюпервьеля – в центре персонального мифа Поэта. Фантазии окрашивают поэзию в жизнерадостные тона, но противоречия жизни придают ей трагический характер.

Любовь у Гийома Аполлинера вызывает носталь-

гию, неизменное чувство грусти, несовершенство мира разлучает влюбленных. Вот как это выражается в таких строках из сборника «Алкоголи»:

Под мостом Мирабо
Тихо Сена течет
И уносит нашу любовь.

«Алкоголи» жизни сопровождают человека. Возникает типично романтическая ситуация, когда между влюбленными преградой встает этот мир несовершенный. И Любовь приобретает у Аполлинера трагический оттенок.

Мы с отцом попытались представить всех лучших Поэтов, все лучшее у Поэтов на тему Любви, начиная с Шарля Бодлера и почти до середины XX века. Ибо Бодлер для французов, на наш взгляд, что Пушкин для нас. И в этом океане современной французской поэзии нам помогали прокладывать курс лучшие поэтические книги на французском языке издательств «Имка пресс», «Галлимар», прекрасное издание «Антологии французской поэзии», составленной Жоржем Помпиду (издательство «Ашет»), Антология XIX-XX веков Самария Великовского (издательство «Прогресс»).

Культ Женщины во французской поэзии, культ любви к ней – традиция, идущая еще от культа Прекрасной Дамы. В нашем же сознании, в русской поэзии существует культ Женщины – Матери. И это придает русской поэзии своеобразие. Культура Франции, как и «вся современная культура, - в своей статье «Религия воскрешения» (из «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова) пишет известный русский философ Николай Бердяев, - создана в угоду женщине; она имеет половой источник... Роскошь промышленного общества создается во имя женщины, и в ней погибает мужественность духа». И тут же: «В противовес культу вечной женственности, Федоров хочет утвердить культ вечной детскости. Федоров – суровый и непримиримый враг женолюбия. Сыны блудные покинули отцов и прилепились к женам, для жен творят культуру».

Таковы загадки «сфинкса» - невероятные тайны «русской души». И все же вопреки чему-то в этом «сфинксе» и благодаря, вероятно, другому, а именно, утверждению культа Женщины, поклонению ее Красоте, и служат переводы с французского наших Поэтов, таких, как И.Анненский, Арго, В.Брюсов, Б.Пастернак, П.Антокольский, таких переводчиков, как В.Левик, М.Кудинов, Э.Линецкая, В.Шор, и другие.

Прекрасная Марианна через Поэтов всех времен протянула свою узкую, смуглую руку этому русскому «сфинксу». Мир поэзии соединяет берега Любовью и Красотой.

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

Золотая россыпь, плеяда русских поэтов.... Мировой практике известны такого рода антологии, когда не большие, но чрезвычайно емкие собрания поэтического гения сверкают в едином кристалле. Попробуем и мы отобрать сто самых лучших стихотворений поэтов России. От Пушкина до наших дней. Феномены. Снеговые вершины. Сто самых красивых, самых любимых. Конечно же, вполне вероятен субъективизм, да ведь и сама поэзия - дело сугубо личностное, разве не так? А отбирались стихи с преобладающим удовольствием.

Российская поэзия, - не в мгновение ока достигла она красоты, эмансипации, культурное слово на Руси приживалось веками, с трудом. Византийское эхо с его духотворной экзотикой, с древнегреческим эталоном природной красоты теряется в недрах русской эстетики, в глыбах русской поэтической речи. И, хотя журнальная ангажированность предъявляла свои, политизиро-ванные требования к стилю и образу, однако душа поэта все равно являла миру раскованность, сыпала свои жемчуга.

Было прекрасное, было печальное, грустное, но стихи становились романсами, и уже музыка овладевала людьми. А бывало, настоящая поэзия приходила и годы спустя. Поэзию Фета и Тютчева черпали лишь из хрестоматии Галахова, многие годы были лишены ее, к сожалению, и мы...

Долго, слишком долго внедрялось в сознание слово, неограниченное поэтическим гением, опрощенное часто до примитива. Какое там благозвучие, какая там красота? Что и говорить, и по сю пору мы в своей массе все еще туги на ухо, недослышим, невидим. А все хотим жить красиво и благозвучно, благополучно, иметь все от жизни. Поэт постигает природу и делится щедро с другими. Поэт открывает миры, приглашая нас за собой. Именно в душе своей находит он

невероятный мир близких ему ассоциаций, людей – таковы классики. Таков открытый для нас лишь в последнее время Иннокентий Федорович Анненский, с его эстетикой словесной красоты. Его освещенное серебряным матовым светом слово затем шлифовалось многими.

Конечно, в эту антологию мы попытались собрать самый «нектар». Рискнем представить не только шедевры. Пусть звучит и просто щедрое, красивое русское слово, просто наша русская речь. Не ограничимся классиками, корифеями из «серебряного века». Посмотрим, как эта серебряная нить тянется сюда, в наши дни. Поэт говорит душой, пишет собственной кровью. По словам Жоржа Помпиду, он, как курица, несет для нас свои золотые яйца. Так почему же целую плеяду поэтов Франции назвали «проклятыми поэтами»? А у нас в России, начиная с Пушкина и Лермонтова, поэтов отстреливали влет. Склоним же головы перед павшими в совсем недавнее время: Сергей Есенин, Николай Гумилев, Николай Клюев, Борис Корнилов, Павел Васильев, Николай Рубцов... Боже! Какая печальная нескончаемость! Почему мы так щедры на поэтов и так к ним жестоки...

А рукописи не горят. И хотя последняя рукопись Клюева исчезла в застенке, мы помним о ней. Красивый поэт Николай Гумилев. Он все еще жив, среди нас. Душа замирает от красоты его строк и от боли. Такие поэты даруют нам бесконечно свою возможность видеть, слышать, любить. Они засвечивают нас изнутри чувством гармонии и красоты.

Если душу вылюбить до дна,
Станет сердце глыбой золотою.

Этика и эстетика у русских поэтов неразделимы. Это кредо нашей литературы. Поэт в России всегда больше, чем поэт, всегда был и будет совестью, пророком, олицетворением времени, нескончаемых истин. От поэзии требуют понимания в данный

момент, с целью практической пользы. Настоящий поэт всегда опережал и имеет право опережать свой век, предвосхищая грядущее.

Александр Сергеевич Пушкин - певец прекрасного, возвышенного. Это - Пушкин!

Федор Иванович Тютчев находит красоту в вечном, у близких ему древнеримских философов: беспределен хаос, испепеляющ огонь...

Афанасий Афанасьевич Фет видит красоту человека как частицу космоса, в интуиции, в поэтических прозрениях. Космическую красоту невозможно постичь рассудком, нельзя мгновение остановить. Удивителен человек на пленэре, сама жизнь проживается поэтом с удесятенной энергией, вызывая высокое наслаждение. В фетовских стихах нет герметичности. Тонки, невидимы связи с природой, эфемерны отношения между людьми, и все это - в надежде на мощное воображение. А лирический герой находит очарование в другом. Именно в другом - в собеседнике видит поэт свой поэтический мир. Из фабульности жизни, по словам И.М.Бахтина, извлекается удивительная палитра...

Достигнутое русской классической поэзией воспринято и развито поэтами «серебряного века». Александр Блок — самый величественный из поэтов на пере-леме веков. Это такая вершина, где гуманность, чувства высшей гармонии растворяются в природной стихии. Даже мрачноватые урбанистические символы не спо-собны заслонить романтической красоты. Поэзия Блока - это же Ниагарский водопад, он клокочет, опро-кидывает стереотипы в эстетике восприятия, прожи-вания и переживания,

А вот Сергей Александрович Есенин. Народные чаяния таит он в своей неизбывной глубине, в своей молодецки солнечной удали; это просто пульсар какой-то, фонтанирующая одухотворенность и - боль. А в боли - горечь от трагедии жизни, когда человек так и не был обласкан счастьем. Сергей Есенин просто

невероятен по силе своего воздействия на душу русского человека.

А вот и поэты постесенинского, последующих поколений – Николай Заболоцкий, Василий Федоров.

Поэзия Николая Заболоцкого - это поэзия неуязвимой красоты природы, творения рук самого человека. Это можжевельовый куст, обгагранный кровью влюбленного, кленовый лист, павший на самое сердце.

Любите, живопись, поэты!

Василий Федоров - поэт красоты, поэт любви на высокой, тонко звенящей ноте. И остается радость от встречи с поэзией Федорова, с ее светоносной струей.

И еще ближе сюда к нам уже наши современники - поэты Глеб Горбовский, Владимир Костров, Николай Рубцов, Леонард Золотарев. Это мир, увиденный глазами «детей войны». Точка отсчета жизни трагична и высока. У Глеба Горбовского красота в этом мире – это красота женщины, которую поэт хочет любить и быть любимым. Это идеальный поэтический мир, где звучат голоса людей, птиц, шорохи трав, мелодична капель. А над журчаньем воды бесшумно движение солнца, летят планетно-космические тела.

Лирический герой живет в воображаемой им минуте, где природа развивается в согласии с существующим рядом, может быть, и уютным, но далеко не совершенным миром. В перспективе поэт допускает сосуществование столь противоположных макроструктур, из которых и выбирается лучшее. Поэт пытается предугадать человеческую судьбу, которая драматична, а момент бытия сложен и противоречив. Однако именно благодаря своим прозрениям поэт торжествует над консервативной средой. Пепельный отсвет живописной строки Горбовского подводит к мысли о жизни совершенной и несовершенной, неустроенной по-человечески...

А поэзия Владимира Кострова - это сама живопись, сочная, порой монументальная, это картина, нарисованная масляными красками тонким,

вдохновенным художником. Она нравится тебе в зависимости от того, какой выберешь угол зрения. И поймешь лиризм поэта, войдешь в раздумья о человеческом общежитии, и усмехнешься вместе с ним над банальными приметами дня...

Николай Рубцов в своей лирике так естественен, ни единой фальшивинки. С таким ощущением и живешь. Поэзия Леонарда Золотарева просто невероятна по своей мощи и проникновенности...

«Взбегу на холм и упаду в траву»... «По Азии —ход бешеных коней, а по Европе - шорохи к нему»...

Итак, наша русская поэзия не унижалась, не опускала свои вершины до уровня быта. Если поэт и перевоплощается в того или иного героя, то болезненная сила страданий и мук, по выражению Иннокентия Анненского, «уравновешивается в поэзии силой красоты, которая и обещает человеку счастье».

Мы стремились отобрать в русской поэзии, на наш взгляд, лучшее - самое красивое, самое духотворное, - для сердца неравнодушного, то, что знают или не знают, может быть, просто любят, и все. И что тут говорить о высокой миссии русского слова, о выборе Добра и Зла, Правды и Красоты, о свободном полете души. Стихи эти надо просто читать, просто иметь под рукой, носить в себе с колыбели, когда тебе плохо, да и когда хорошо.

Спасибо вам, русские поэты! За то, что вы были и есть, за то, что так пылко и щедро мечете перлы души своей, соединяя нас с великой природной стихией. Спасибо за то, что помогаете жить достойно, людьми!

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

КЛАССИКИ XIX ВЕКА

статьи

ПУШКИН – ЭТО НАШЕ ВСЕ

В России первой трети XIX века, а именно у Пушкина ярче, чем у его предшественников, в лиризме поэта проявляется повышенный интерес к «таинственному», идеальному, воздействию на индивидуум как внутри его, так и из внешней среды. Например, в стихотворениях «Жених», «Утопленник», «Анчар», «Бесы» и др. лирический герой испытывает давления инобытийного мира, грозных вселенских сил, существующих объективно. Поэт противопоставляет этому божественное - гармоническое, светлое, жизнеутверждающее начало, опирающееся на передовые мировоззренческие, философские, эстетические позиции. Традиции Пушкина в лирике продолжает Лермонтов с высоким, божественно-религиозным сознанием.

Исследователи стремятся определить основной «нерв» духовного, он не только в лирике, в духотворном лиризме поэта, но и как высшего средства романтизма - в фантастике, в ее параметрах и направлении. Чтобы проникнуть и освоить идеальные, инобытийные пространства, необходимо было применить качественно новое, именно романтически усиленное - условное средство познания и изображения. Фантастика соединила в себе два качества: это разум, наука - в реальном познании, это эстетика, духовность - в художественном изображении. Как же все-таки официально формулируется термин этот - «фантастика», «фантастическое»? Цитируем из «Литературного энциклопедического словаря» (1987): «Фантастика (от греч. - искусство вообразать) - разновидность художественной литературы, в которой авторский вымысел от изображения странно-необычных, неправдоподобных явлений простирается до создания особого - вымышленного, нереального, «чудесного мира». Фантастика обладает своим фантастическим типом образности со свойственной ему высокой степенью условности, откровенным нарушением реальных логических связей

и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта».

Исходя из этого, выделяется и осмысливается ряд положений в лирике поэтов:

1) в лирико-фантастической картине мира угадывается преображенные формы реально-социального и духовно-человеческого бытия;

2) в основе всякого лирико-фантастического произведения лежит оппозиция фантастического — реального и романтического, «двуплановость» изображения;

3) в лирико-фантастической литературе часто сильны мистические, иррациональные мотивы, носитель фантастики выступает в виде потусторонней силы, влияющей на героев и происходящее;

4) в подобного рода литературе появляется потребность в мотивировке фантастического, наиболее устойчивы приемы такой фантастики - сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна, создается новый тип «завуалированной» фантастики (Ю. В.Манн), оставляющей возможность двойного толкования, двойной мотивировки фантастических происшествий - эмпирически или психологически правдоподобного и необъяснимо-реального.

Вот на какую высоту лиризма как высшее средство романтизации ставит фантастику В.Г.Белинский, одновременно отрезвляя ее: «Фантастическое есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определенности, которая в жизни видит математику, индустриальность или сытный обед с трюфелями и шампанским. Фантастическое есть один из элементов богатой натуры».

Обращение к романтико-фантастическому, в том числе и лирике, формирует религиозно-философское нравственное сознание. Свободное самопожертвование самого себя «в пользу всех» (Ф.М.Достоевский) понимается как нравственный идеал, иными словами, свободная воля личности, определяя поведение, укладывается в рамки нравственных законов, идеалов, заданных Творцом.

Идеал состоит в том, чтобы, достигнув полного могущества сознания и развития, осмыслить себя, свое «я» и отдаться служению «всем». В соответствии с высоким нравственно-божественным первоначалом нравственность в лирике выступает не как должностное с естественной, чувствующей природой человека, а тем глубинным стремлением, удовлетворение которого сопровождается высшим «блаженством» (Г.Б.Курляндская).

В человеке, лишившемся в результате грехопадения бессмертия в «раю» как в царстве божественной любви и свободы, всегда остается личная внутренняя свобода, свобода выбора между добром и злом, где человек в силу необходимости, пользы, корысти почти всегда выбирал зло, порождавшее по цепи поколений новое зло. В генотипе людей, в результате работы поэтического сознания, возникло то, что названо «парадоксом человека». Сущность «парадокса» - это осознание проявившегося противоречия между внутренней идеально понимаемой свободой и миром несвободы, выразившемся в категориях необходимости и смерти, которые человек выбрал сам, совершив грехопадение. И вот рядом с властью «темных» эгоистических сил, побуждающих потребностей у поэта возникает высокий разум, стремление к добру, красоте, желание любви, подвига, горечь по утраченному Творцу, жажда высшего человеческого предназначения, что Пушкин называет «духовной жаждой», тоской по идеалу.

Христианство совершает переворот в сознании европейского человека, где гордое противопоставление «тайне» бытия уступает место Вере, создавая новый тип сознания, а с ним и новую культуру. Важнейшим открытием в ней является осмысление феномена совести как памяти о грехопадении, принадлежности свободы человека в движении к идеалу.

С эпохи Возрождения, когда христианство вновь обращается к полузабытой античной культуре, идеалу

античного человека, складывается новая идеализированная картина «золотого» века — мира свободы и творчества, где в центре мироздания уже не Бог (языческие боги воспринимались европейцами как те же люди, только бессмертные), а Человек — сильный, свободный и разумный. В новой возрожденческой утопии, заманчивой для европейского человека, вдохновленного успехами прогресса и цивилизации, человек начинает духовно уставать не только от регламентации всей своей жизни церковью, но и от понятия личной ответственности перед Богом, от осознания своего несовершенства, изнурительной борьбы с грехом, необходимости принятия и строгого соблюдения заповедей. Привитая привычка тянуться к небу, стоя на земле, осознается теперь как тяжелое бремя, стеснение личной свободы. Гораздо большей ценностью становятся прагматические качества. Поэтому христианские ценности вытесняются из практической области в умозрительную. Развивается философское направление, восходящее к античному материализму и гедонизму.

Однако, абстрагировав Бога, человек не мог поступить так с грозными стихиями: природными и душевными, осознавая себя бессильным перед смертью. Судьба, рок представляются ему бессмысленной, обесчеловеченной силой, порождающей суеверия, фатализм, мистицизм. Если, по мнению Пушкина, в свое время христианство совершило величайший духовный переворот в жизни Европы, то теперь, в послеренессансную эпоху, наоборот, дело идет к духовной катастрофе. Ведь все происходит не в языческом мире, не знавшем Христа, а в мире, который существовал после Спасителя и возник благодаря христианству, и особенно в мире поэтов. И тут противоречие между идеалом и реалистичностью, между высоким духовным содержанием человека и его прозябанием на Земле начинает склонять людей к идее несовершенства мира, порождая противостояние красоте жизни, человеческого творчества, как проявлению

божественного начала, что было достаточно объяснено христианской верой и органично вписывалось в христианскую картину мира. Трагизм новоевропейского сознания становится трагизмом языческого фатализма.

Современный исследователь В.С.Непомнящий в своем монографическом труде «Пушкин. Русская картина мира» делает вывод о том, что единое бытие было расколото надвое: все, порожденное грехом, ложью, было отнесено к области действительности, а добро и правда, рожденные Богом, и особенно в лирике у поэтов - к области недостижимого идеала, к мечте.

Поскольку вся литература развивается как единый европейский, мировой процесс, русская поэзия, реалистическая фантастика эволюционируют параллельно с фантастической литературой «черного» романа на Западе в период рационализма Просвещения, относящегося ко второй половине XVIII века. Западно-европейские исследователи идут по пути показа усложнившегося социального и личностного бытия, давления сверхъестественного, самой позиции грозного идеального мира, в то время как русская реалистическая фантастика с ее высшей степенью романтизации, то есть духовности, по мысли Р.Н. Поддубной, являясь концепцией «поэтической правды», активизирует условную природу искусства для постижения усложняющейся реальной действительности, используя ее в качестве романтизации произведений. «Реалистическое искусство призвано постигать и воплощать правду о человеке и мире, даже если она не укладывается в формы самой жизни». И она, эта «правда», русскими поэтами, писателями переносится в небесные, религиозно-нравственные, светлые божественные сферы.

На таких высших параметрах в этике и эстетике романтизированного, одухотворенного реализма и держался изначально русский романс, поэтическое творчество поэтов-классиков из «золотого» наследия, естественно переходящего в «серебряный век» нашей отечественной поэзии.

М.Ю. ЛЕРМОНТОВ: ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ

В 2014 году в России и других странах литературная общественность отмечает 200-летие со дня рождения нашего гениального поэта М.Ю. Лермонтова, оставившего яркий след в русской литературе. Прожив такую недолгую жизнь, он дал нам так много. Его стихотворения «Бородино», «На смерть поэта» стали хрестоматийными, их знают все, кто учился в школе. Д.С. Мережковский называет его поэтом сверхчеловечества, у которого «чувство незапамятной давности, древности – воспоминание земного прошлого сливается с воспоминанием прошлой вечности, всполохом иного бытия, того, что было до рождения». Лермонтов сам признавался, что уже в пятнадцать лет потерял счет своим годам. «Таинственное» детство сливается у него с еще более «таинственным» инобытием, с тем, что было с ним еще до рождения. Лермонтов будет исследовать в своих произведениях связь самосознания человека с близкими силами, что пройдет через все его творчество. Лермонтов рано узнал от Пушкина из поэмы «Цыганы» о влиянии внеличных, роковых сил на судьбу человека. Пушкинские традиции борьбы с демонизмом, силами зла выражаются у Лермонтова в лирике, где поэт в одиночестве бьется за гармонию («Белеет парус одинокий»). Как символ протеста – попытки героя рассказа «Фаталист» (из романа «Герой нашего времени») освободиться от злых демонических сил.

Печорин и Вулич - два героя, два примера авторского понимания фатализма. Вулич олицетворяет покорность, непротивление, свойственные восточному менталитету. И если его пистолет в первый раз дает осечку, то последовавшее затем убийство Вулича пьяным казаком подтверждает мысль Печорина о неизбежности рокового исхода. По мнению В.Ф. Асмуса,

фатализм Лермонтова – это позиция вызова, неприимости, повышающих сознание личной морали и общественной ответственности, но не освобождающей от нее. Печорин верит в судьбу, в потусторонние силы, играющие роковую роль. Герой испытывает сомнения в предчувствиях из-за доводов разума, но не отвергает ничего из того, во что верит слепо, сознавая зависимость судьбы от безликих сил. В «Фаталисте» Лермонтов продолжает тему фатума из рассказа Пушкина «Выстрел». По мнению ряда авторитетных исследователей, Лермонтов своей прозой значительно обогащает литературу, предвосхищая «двуплановые» рассказы Тургенева и других русских писателей. А. Блок замечает, что Достоевский ему лучше понятен через творчество Лермонтова.

В лермонтовской «Тамани» демонические силы, оживающие ночью, исчезают при свете дня. Герои кажутся свободными, мужественными, предстают в романтическом ореоле. В реальности же контрабандисты – люди жестокие и циничные. Эволюция образов совершается в сочетании с развеиванием мифов и сопоставлением мифологического сознания с реальной жизнью. Это осуществляется через авантюрный сюжет.

Сочетание реального и фантастического раскрывает идею сложности жизни и непостижимости ее только рациональным способом. Отделение человека от окружающего мира ослабляет чувства, теряется его связь с природой, высшие вселенские силы становятся чуждыми, даже враждебными ему.

Одно из самых загадочных творений Лермонтова – поэма «Демон». Первоначальный замысел поэмы относится к 1829 году. Демоническая тема оказывается сквозной для поэта, связывая ранний и зрелый периоды творчества. При чтении поэмы создается впечатление «нерешенности», колеблющегося смыслового баланса при простоте и законченности формы. В основе сюжета история любви духа зла к добродетельной женщине. Демон – существо могучее,

исполненное ненависти, добра и любви. Он не только дух зла, но и квинтэссенция неудовлетворенности: он недоволен миром, в котором живёт, разочарован самим собой. А.П. Шан-Гирей и Б.М. Эйхенбаум высказывают мысль об этом произведении как о рапсодии из описательных и лирических эпизодов, где сюжет всего лишь предлог для создания «могучего образа».

Образ героя как комплекс демонического мироощущения не был литературным открытием Лермонтова. Многие поэты пытались выразить в подобных образах свои философские сомнения, общественную неприкаянность, высказать неудовлетворенность моралью, смешав понятия добра и зла. Романтики и раньше осмыслили миф о дьяволе в саду Эдема. Шелли дает свою интерпретацию мифа: если добро означает порядок, то Юпитера можно считать тираном, врагом жизни и свободы. Одоевский, Веневитинов, Кюхельбекер, к которым иногда неверно приравнивали Лермонтова, вслед за Шеллингом видят в зле одну сторону реальности, одно дыхание всевышнего, спад творческого порыва, неразрывно связанного с добром. Лермонтов стоит в стороне от этих умозрительных заключений. Конечно, от Одоевского он получает знания немецкой философии, но берет из нее то, что можно было бы назвать метафизической интуицией Руссо: мир слишком мал, а желание человека слишком велико, чтобы он мог удовлетвориться тем, что есть в реальности. Другими словами, все, что существует, имеет свои границы, тогда как сознание наше стремится к бесконечности. Эта идея проявляется в произведении двумя способами. Во-первых, демон – это изгнанник из рая, его речь – это голос космического пространства, комет, созвездий, облаков, океанов, кораблей без мачт, уносимых ветром, тумана, в котором теряются все ориентиры; он узник бездны, где притяжение заставляет землю вращаться, он жажда другого мира, страсть бесконечного. Эта страсть выражается символом огня: огонь взгляда, его

слеза – капля пламени из глаз; Врубель нарисовал его, подобным Прометею с обугленными губами. С другой стороны, Демон – это великий мученик, символ познания, он знает, что рай не существует, так как, существуя, он бы перестал быть раем. Существует только видимость, множественность, границы, смерть. Как Христос у Нерваля, который в своих поисках обследовал все миры и нашел только неподвижную Судьбу и холодную необходимость. Как Бог у поэтов и мыслителей, это только безграничный дух, только иллюзия. Лермонтов не мог заставить своего героя кричать: «Мы все сироты, я и вы, у нас нет отца». Но он убрал Бога из своей поэмы, и в издании 1841 года нет текста о том, что Бог не смотрит на нас, его интересует только небо, а не то, что происходит на земле. У Лермонтова царствует над людьми эгоизм, посредственность, общественный порядок. Нужно ли удивляться, что знания всегда были связаны с грехом, злом и смертью? Под блестящей чешуей своей кожи змея прячет свой яд.

Если знания имеют вкус пропасти, если вселенная пуста, то зачем нужны тщетные усилия людей? Что могут означать их жизнь, их страдания, их любовь? Все это Демон объясняет Тамаре во второй части поэмы.

Благодаря Альберту Камю и другим, кто изучил творчество Мюссе, эта сторона романтического кризиса хорошо известна, показывая героев, лишенных всякой субстанции и человечности. Лермонтов мог в своей последней версии удалить неубедительный эпизод с ангелом–хранителем, ему не нужна была ревность, чтобы объяснить крах возрождения. Герой романтических сумерек не способен любить по-настоящему; любовь требует доверия и естественности, а Демон полон сомнения и разочарования, неся с собой пустоту.

Сюжет поэмы так же фантастичен, как и ее герои, как сам колорит произведения. Тема «непризнанных мучений» Демона, проклятого и отвергнутого всем миром, раскрывает сущность демонизма как тотальное

неприятие мироздания. Лермонтов использует и романтическую гиперболу, и фантастику для изображения мук героя, вызванных его демонической изоляцией, демонического отрицания и демонической потребности в положительных началах бытия при невозможности слиться с ними.

Лермонтов далеко шагнул из психологии в воображаемую «онтологию ада», в его фантастическое изображение. Фантастический сюжет позволяет персонифицировать и развить представление о демонизме, этой страстной творческой силе. Проблему ангельской чистоты решает создание образа Тамары как носительницы другого внутреннего мира, самостоятельной субъективной сферы. Если бы Лермонтов не посмотрел на героя поэмы глазами Тамары, не было бы у Демона того неотразимого ореола, который возникает в предварительных фантастических явлениях Демона Тамаре. «Ей кто-то шепчет: он придет. /Недаром сны ее ласкали. /Недаром он являлся ей /С глазами, полными печали, /И чудной нежностью речей».

Тема обмана героини и ее погубления развивается вместе с темой сердечного порыва, овладевшего героем. Героиня, находящаяся под властью Демона как олицетворения агрессивного, ирреального мира, становится нечувствительной к живописной красоте природы, стройному космосу окружающего мира, гармонии мироздания, просветляющей душу. Мир Демона искусственно соткан лирически окрашенным словом из «полночной росы» и «дыханья аромата», из похищенных в реальном мире мгновений. Демон противопоставляет все это природе, недоступной ему в своей бытийственной цельности. «Все знать, все чувствовать, все видеть. /Стараться все возненавидеть /И все на свете презирать!..» Эффект «артистической мечты» (И.Б.Роднянская) противопоставит настоящему счастью, естественной красоте, и героиня умирает. Это реальный переход в инобытие.

Другая грань «двоемирия» изображена средствами мифологической фантастики. Двойственность сюжетного развития укрыта под мифологической простотой и обобщенностью художественной формы. Лермонтовский герой не только фантастичен, он соотносится и с реальным планом. Потребность добра, живущая в Демоне, творит зло; презрение и ненависть определяют потенциально существующей в нем любовью. Дух разрушения возникает в герое из-за невозможности созидать.

По мнению Ю.В.Манна, в эпизоде с Демоном, склонившемся над умершей Тамарой, трудно сказать, кто такой герой: сатана, с точки зрения христианской демонологии, или же, согласно новоевропейскому литературному мифу, мятежный ангел? Это, скорее, фантастический образ печального ангела, изгнанного за провинность из рая. Однако его внутренний мир не поработан роковым выбором. Повествователь не высказывает оценки ему – то ли ангелу, то ли демону, защищающему свою земную юдоль от инобытийного влияния. Демон так и остается «тайной», не преодолев в себе агрессивные силы, враждебные человеку, и не раскаявшись в своем грехе. Он изгнан из рая, но не в ад, а из организованного, божественного миропорядка в пустоту, в бесконечные просторы Вселенной.

В поэме постоянно ощущается пространство. Фантастический образ Демона выразителен, зрим, хотя его облик и не конкретизирован. Единственное описание: «Пришелец туманный и немой...», - подчеркивает его бесплотность и невыразимость. «Крылья» - единственная конкретная деталь. Лермонтов реализует в «Демоне» характерную черту национального сознания: национальное пространственное ощущение. А в горах все экстремально. Горы для жителей обычной равнинной местности – фантастический мир, где норма – блаженство или катастрофа. Этот мир для человеческого сознания - средоточие всех тайн бытия, символ предельного напряжения страстей, мысли.

Лермонтовский Демон среди гор Кавказа – масштабное, грандиозное явление. Он воспринимает несовершенство мира как личную обиду, свой бунт против Творца как акт справедливой мести за мирозданческое несовершенство.

Проблема бунта принадлежит к числу основных проблем русской общественной и философской мысли 30-х годов XIX века. Неприятие общественного быта при утрате веры в волевое преобразование жизни – одна сторона мировоззрения мыслящих людей той эпохи. Другая сторона – сомнение в готовых истинах и суждениях, тотальный критицизм, направленный на русскую историческую действительность и обращенный к внутреннему миру современного человека, бессильного что-либо совершить. Такое состояние ума и изображено Лермонтовым в качестве так называемого демонизма.

Поэт прибегает для представления инобытия к фантастике как эффективному изобразительному средству. Если Демон и есть та самая «таинственная» сила, которой дано управлять людьми, вмешиваясь в их судьбы, то читатель с помощью автора проникает в неведомый, ирреальный мир. Демон властвует над землёй, но власть его не необъятна. Ограниченность могущества Демона заметна, прежде всего, в его отношениях с Тамарой. Демон не человек, а дух, фантом, и представление о нем зависит от проекции на него людских черт.

Проблема изображения «второй» реальности, прозреваемой Лермонтовым, выступает как главная в утверждении реализма. А.И.Журавлева считает первостепенной задачей обновляемого реализма особую роль таинственного (фантастического элемента) в разрешении задач при изображении мира и человека, наличного бытия (а не мира иного, как у романтиков). Таинственное у Лермонтова – это недоступное пониманию другого (поступки, поведение). Это побуждает к разгадыванию события, проникновению в его смысл и

причины жизненного поведения человека, что служит основанием лермонтовского психологизма. Сюжетно-событийный ряд, приключения включают в себя тайну, которую читателю нужно разгадать. В произведениях Лермонтова прослеживается «таинственность» личностная и «таинственность» бытийная. (В рассказе «Тамань» находим личностную «таинственность», а в рассказе «Фаталист» - «таинственность» бытийную).

По мнению И.В.Карташовой, Р.Н.Поддубной и др., фантазмагория бытия требует нового способа изображения, порождая фантастику, которая помогает проникнуть во внутренний мир героя, в инобытие, воссоздать обстановку «двоемирия» с помощью углубленного реализма. Цветан Тодоров в книге «Введение в фантастическую литературу» пишет о гносеологии фантастического. «Это третье употребление риторических фигур, которое нас интересует все больше. В двух предыдущих случаях (восприятие образности в буквальном смысле и реализация буквального смысла, воссоздание образных выражений – И.З.) троп был источником происхождения сверхъестественного элемента, отношения между ними были диахроническими; в третьем случае – троп и сверхъестественное присутствие на том же уровне и их отношения функциональные, не «этимологические». Здесь налицо серия сравнений, образных выражений или просто идиом; они широко употребительны в бытовом плане, но означают, если принимать их буквально, сверхъестественное событие». Как полагает А.И.Журавлева, Лермонтов наследует и развивает пушкинские традиции. Глубокая демократизация не только героя, но и авторского голоса служит дальнейшему развитию русской прозы.

Лермонтову первому удалось добиться эмоциональной наполненности прозы, как и поэзии, используя весь арсенал художественных средств, изображающих переживания, сопряженные с реальностью и «тайной».

Лермонтов подвел итоги русской поэзии и

подготовил переход к созданию новой прозы. За словами А.И.Журавлевой о свойственной реалистической литературе «второй» реальности в прозе Лермонтова, думается, стоит инобытийный мир – субъективное отражение реального мира. Безусловно, «вторая» реальность требует от автора-реалиста новых изобразительных средств. Сама идея «второй» реальности нуждается в таком условном средстве изображения, каким является «двуплановая» фантастика. Лермонтов «прозрел» такую реалистическую фантастику.

Продолжая говорить о развитии пушкинских традиций в произведениях Лермонтова, остановимся на двух повестях этих писателей: «Пиковая дама» Пушкина и «Штосс» Лермонтова.

Об активном воздействии безликих сил потустороннего мира на психику человека А.С. Пушкин знал еще тогда, когда писал в поэме «Цыганы»: «И всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет». В своем более позднем произведении «Пиковая дама» Пушкин демонстрирует возможности реалистической фантастики, с помощью которой изображению придается «двойственный» характер. За сильными страстями стоит мотивация поступков и переживаний героя, выражая реальность происходящего. С самого начала Германн не выдерживает психологически сложной, бездуховной атмосферы, порождающей состояние внушаемости, острого восприятия Неведомого, доводящего героя до морального опустошения. Пушкин изображает Германна все более поработаемым безликими силами, недаром эпитафией к повести приведены слова из гадательной книги о пиковой даме как символе «тайной недоброжелательности».

Повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс», названная так по одноименной игре в карты, продолжает традиции фантастического реализма пушкинской повести. Штосс в произведении – это призрак, который символизирует агрессивные вселенские силы, проявляющиеся во внешней среде.

Сопоставим обе повести с точки зрения фантастического как условного средства изображения действительности. В «Пиковой даме» с помощью реалистической фантастики исследуется глубинная сущность главного героя Германна. Пушкин вводит своего героя в активную среду бытия. Лермонтовская повесть «Штосс» также характеризуется наличием реалистической фантастики. Главный герой Лугин мечтает создать шедевр, завершить портрет женщины, своего идеала, находя вдохновение в контактах с Неведомым. Лермонтов прибегает к фантастике как средству усиления изобразительных возможностей реалистического метода. Наследуя пушкинские традиции, писатель обращает свое творчество к русской фантастической повести предшествующего периода, то есть к 30-м годам XIX века. Оба героя – пушкинский Германн и лермонтовский Лугин – сближаются тем, что становятся объектом воздействия потусторонних сил, показываемых с помощью фантастического как средства углубленного познания и изображения внутреннего мира человека.

Таинственное истолковывается Пушкиным и Лермонтовым как состояние, не поддающееся рациональному объяснению, и это побуждает к разгадыванию мотивов поведения человека, служит основанием углубления психологизма. В «Штоссе» Лермонтова Лугин, в отличие от пушкинского Германна, одержимого страстью денег, одержим тоже страстью, но страстью к творчеству. Герой, кажется, не может победить Штосса, и все же он не чувствует трагедии. Лугин – демиург, он бесстрашен в поединке с Неведомым.

Повесть «Пиковая дама» А.С. Пушкина с ее реалистической фантастикой носит «двупланный» характер изображения: первый, бытовой план и второй, духовный, «обманный» (З.И. Кирнозе), фантастический. В созданной после «Пиковой дамы» (1834) лермонтовской повести «Штосс» (1841), посвященной также игре в карты, человек изображается с точки зрения инобытийного,

предопределяющего судьбу, накал человеческих страстей. Как и в «Пиковой даме», фантастика «Штосса» погружена в психологию, быт человека, но лермонтовский герой надеется только на себя. А герой «Пиковой дамы», жаждущий богатства, не зная, как этого добиться, заводит разговор с партнерами по игре, в данном случае – с офицерами, о «таинственных» явлениях, загадочных характерах.

Узнав от приятеля, что старая графиня владеет тайной «трех верных карт», Германн проникает в покои графини с целью выведать эту «тайну». В драматической сцене графиня признается, что это была только шутка, и умирает от страха, так ничего и не сказав. Но, узнав «верную» карту от призрака графини, Германн решается на игру и вместо туза вытаскивает пиковую даму. Таким образом, ведя интригу, Пушкин использует возможности фантастического, акцентируя «двойственный» характер изображаемого.

Герой «Штосса» Лугин, как и Германн в «Пиковой даме», в подобной игровой ситуации видит перед собой призрак. Вступая в состязание с этим призраком по имени «Штосс», Лугин каждый раз проигрывает Неведомому в образе призрака. В последнюю ночь Лугин глубоко задумывается: что же все-таки происходит? Разбираясь в себе, лермонтовский герой ограничивает доступ в свой внутренний мир невероятного, лишая безликие силы возможности активно воздействовать на его психику. При всех психологических тонкостях, различающих героев, обе повести обладают общими признаками фантастического.

Портрет пушкинского Германна реалистичен, действие насыщено бытовой конкретикой, приобретающей затем фантастические черты. На похоронах графини герой ужасается, увидев графиню в гробу. «Ему показалось, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом».

У Лермонтова откровенным признаком фантастического в «Штоссе» является тот факт, что под давлением Неведомого у художника Лугина происходит аберрация

зрения, герой начинает видеть людей в желтом цвете. Оба писателя, перенося конфликт во внутренний мир человека, с помощью фантастического осуществляют глубокое психологическое исследование.

Ночью, после похорон старой графини, одержимость Германна вступает в новую фазу, переходя в предчувствие «таинственного» мира. Германн слышит от призрака три слова: «тройка», «семерка», «туз». Маниакальное состояние героя раскрывается реалистически, с помощью психологических средств. Германн живет в мире страстей, «раздвоенном» по своей природе, гонится за химерами. Однако безумие его начинается не с проигрыша, все его прежние действия сами по себе неадекватны, эгоцентричны. Прибегая к психологизму, Пушкин использует невероятное как вполне возможное, реальное. Явление на карте мертвой графини в виде пиковой дамы объясняется галлюцинациями, возникающими то ли в результате полуобморочного состояния героя от разбушевавшейся страсти, то ли от агрессии грозных «таинственных» сил. При этом соотношение реального и сверхъестественного как внутри пушкинского героя, так и вовне его, во внешней среде, постоянно меняется то в сторону бытового, психологически мотивированного, то в сторону более активного вмешательства невероятного.

Своей повестью «Штосс» Лермонтов устанавливает диалог с Пушкиным, со всем тем, что Пушкин сказал ранее в «Пиковой даме».

Соотношение реального и фантастического у Лермонтова с самого начала направлено в сторону большего воздействия сил Неведомого. Цель лермонтовской повести «Штосс», перекликающейся с «Пиковой дамой», состоит в развитии пушкинской темы, эстетических идей Пушкина. Лугин так же, как и Германн, увлечен карточной игрой с призраком, воплощающим таинственный, неведомый мир грозных вселенских сил. И эта игра, этот поединок требуют от лермонтовского героя невероятного напряжения.

С «Пиковой дамой» «Штосса» в фантастическом сближает многое, в том числе и мифология. У Пушкина старая графиня является носителем злых, демонических сил. В лермонтовском «Штоссе» персонаж, олицетворяющий «темную» стихию, предстает в виде призрака, то есть изначально злых, безликих сил из мира природы, показываемых с помощью фантастики. Так, видя людей окрашенными в желтый цвет, герой повести Лугин подтверждает собственное порабощение сверхъестественными силами. Однако при осмыслении факта допустимо и другое прочтение. С одной стороны, можно предположить, что это действительно aberrация зрения, миражи, которые мерещатся Лугину как художнику с расстроенным воображением. С другой – подобным образом автор заявляет о загадочной избирательности случая, нацеленного на мысль о реальном существовании Неведомого.

И еще пример вмешательства невероятного в судьбу героя: возникновение слуховых галлюцинаций. Таинственный голос слышится Лугину постоянно, создавая особое настроение. В повести существуют и другие пласты проявления сверхъестественных сил. Это сцена музыкального вечера, когда исполняется баллада Шуберта на слова Гете «Лесной царь». А затем Лугину слышится адрес «таинственного» советника Штосса: «Кто-то твердит мне на ухо с утра до вечера - и как вы думаете что? – адрес: вот и теперь слышу: в Столярном переулке, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27.»

Острота, драматизм человеческих страстей обусловлены вмешательством грозных вселенских сил во внутренний мир героя. Добиваясь эмоциональной наполненности, Лермонтов проводит сюжет «Штосса» через арсенал всевозможных художественных средств, изображающих переживания, сопряженные с «тайной» бытия. «У графа В. был музыкальный вечер» («Штосс») - последнее прозаическое произведение Лермонтова, что делает текст важным для представления об эволюции

автора.

В этой повести Лермонтова наблюдается синтез фантастических и нефантастических элементов. Исследователь З.И. Киризов в сборнике «Пушкин-- Мериме» также выделяет в «Пиковой даме» «двойственный» характер авторского изображения. «Тема карточной игры, образы игроков, карточный жаргон, анекдоты были широко представлены в литературе начала XIX века, как в русской, так и зарубежной». Сюжет о «верных» картах интерпретируется и в мистическом, и в рациональном плане.

Фантасмагория, требуя нового изображения, помогает глубже проникать во внутренний мир героя, многостороннее познавать человека. В повести «Штосс» обстановка необычного, сверхъестественного. Воплощаясь в тип героя, создает в сознании вечную драму человеческого существования. Лермонтов переосмысляет принцип личностной деятельности, творческое состояние становится для него проявлением самосознания. Исследуя связь людей с таинственным, невероятным миром, Лермонтов злым, сверхъестественным силам противопоставляет высшее божественное предназначение человека, усилия творческой воли, ограничивающей воздействие надмирных сил на реальную психику личности. Страсти, питающие деятельную натуру Лугина, раздвигают границы познания до вселенских масштабов. Для Лермонтова как крупнейшего представителя русского реализма постижение жизни происходит через осознание личности, понимание неповторимости судьбы каждого, например, Лугина как субъекта реального мира. Другой мир мыслится Лермонтовым результатом чувственного восприятия и воображения, воплощаясь в каждом индивидуально.

Герой повести Лугин тоскует по божественному Абсолюту. Однако на его пути стоит Неведомое, предопределяя судьбу. Лермонтов считает, что герой способен формировать себя независимо от неодухотворенной природы и обстоятельств, так как человек

является самостоятельным существом. И именно в моменты озарения Лугин чувствует в себе способность к самоутверждению, прилив творческих сил. Каждый раз, проигрывая призраку, Лугин не бросает игру в карты. Он живет страстями, представляющими его собственный, индивидуальный тип развития личности.

Пушкин в «Пиковой даме», показывая соотношение потусторонних сил и человеческих страстей, не дает однозначного ответа на вопрос: чего больше – невероятного, воздействия высших сил или низменного, инстинктивного? Уже сами названия пушкинской «Пиковой дамы» и лермонтовской повести «Штосс» подразумевают наличие в них злых воль, показывая невероятность происходящего, что создает в обеих повестях базу для психологической мотивации. Психологизм Пушкина, выражая «тайну» бытия, требует нового, условного изображения. Психологизм Лермонтова провоцирует появление новой разновидности фантастического: фантастику «чудесных», мифологических снов, дающих возможность глубже проникать в психику человека, фиксируя в его судьбе необъяснимые, «странные» случаи.

Воплощая агрессию Неведомого, демонический Штосс мешает собственным замыслам, разрушая свои планы при очередной игре в карты. Лермонтов не демонстрирует пассивности Лугина, а благодаря авторской иронии показывает становление героя. Не сдаваясь предначертанному, Лугин рискует. Нетрудно догадаться, чем окончился бы его последний, решающий шаг к картежному столу, если бы не остановившая его баллада Гете на музыку Шуберта. Устраняя слуховые галлюцинации как голос из другого мира, баллада Шуберта создает у Лугина ощущение объективности этого мира. И Лугин, оставаясь художником, не покидает реальности, не теряет творческой высоты.

Лермонтов надеется, что обращение к высшим сферам, борьба за божественную красоту, поможет изменить мир, судьбу, проникнув в само Неведомое.

По словам Д.С. Мережковского, Пушкин - светлый, гармоничный поэт. Этимология слова «свет» предполагает человека «ведающего», посвященного в «тайны» Вселенной. В изображении героя, подверженного воздействию потусторонних сил, Пушкин борется за гармонию, за внутреннее просветление, изгнание темных сил, злых волей как внутри, так и вне человека.

Наследуя традиции своего гениального предшественника, Лермонтов также борется за гармонию, высокие божественные идеалы, изображая объективное существование безликих, «таинственных» сил и самого Бога-Творца, противостоящего демонизму в мире природы и в душе человека. И если Пушкин подводит героя к своему трагическому бунту из-за персонажа, превращенного в призрак безликими силами, погибельными для него, то фантастическое у Лермонтова направлено против дисгармонии, создаваемой грозными потусторонними силами, за утверждение светлых божественных идеалов.

Лугин с каждым проигрышем чувствует себя ближе к созданию своего шедевра. Автор не дает конца своей новелле, вселяя оптимизм, веру в победу Лугина. Неведомое, сама Вселенная без таких идеалов не удовлетворяют писателей. Страсть Германна к деньгам ведет его к опустошению, безумию, гибели. Страсть, одержимость Лугина ведет его неотвратимо к созданию шедевра. Стремление отстоять себя в пределах гармонии, утвердиться в религиозно-нравственном сознании, в своем предназначении сближают писателей. Но если в пушкинской повести «Пиковая дама» герой становится жертвой мира инстинктов, то в лермонтовской повести «Штосс» художник, одержимый страстью, осуществит свой идеал, явит пример божественного гения, сохраняя в нашем сознании критерии высокого духовного содержания жизни.

ОРЕОЛ ТУРГЕНЕВА

(о романе Бориса Зайцева)

Борис Зайцев - писатель из так называемого «русского зарубежья», недавно открытого для широкого читателя. Особое внимание привлекает его биографический роман «Жизнь Тургенева». При знакомстве с этим произведением естественен вопрос: почему одного русского писателя XX века волновала судьба другого русского писателя XIX века? В чем совпадение их интересов или, может быть, близость? Каковы истоки пристального внимания Бориса Зайцева к судьбе и творчеству Ивана Сергеевича Тургенева? Думается, немаловажную роль здесь играют факторы субъективные и объективные. А именно, оба писателя — орловцы, оба провели многие годы своей творческой жизни за пределами родины, где, собственно, и закончили свой жизненный путь.

В схожести условий существования, самой среды обитания, можно сказать, однотипности судьбы писателей-земляков и таятся некие объективные причины внимания Бориса Зайцева к И.С.Тургеневу. Субъективные же причины заключаются в том, что Борис Зайцев, родившийся в достаточно интеллигентной семье - семье горного инженера, уже с детства как будущий биограф классика отечественной литературы увлекался серьезными авторами, и Тургенев был в кругу его интересов.

Действительно, за рубежом и Тургенев, и Зайцев попали в ту культурную, литературную среду, где их талант, не имея возможности в тогдашней России реализоваться, преодолев в новой для них обстановке в общем-то сходные трудности, смогли выразить себя как творческие личности, каждый по-своему проявили себя и свою эпоху. Именно там, во Франции, они смогли заниматься исследованием человеческой психологии в

свете новейших научных достижений, проблемами, связанными с воплощением всего этого в художественных образах. Так, Тургенев в последние годы обращается к мотивам подсознательного и сверхсознания, к проблеме наследственности, иррациональной любви. Это его «таинственные» повести («Призраки», «Сон», «Клара Милич, или После смерти»). И вот, чуткий к малейшему озарению Тургенева в области жизни и смерти, человеческого бытия, Борис Зайцев в своем романе «Жизнь Тургенева» пишет, собственно, в том же ключе: «Ночью бывает одиноко, жутко в Куртавенельском замке. Глубокую грусть, почти страх вызывают звезды – беспредельность миров («Пустое небо»). Иногда странные испытываешь чувства, возводящие к позднейшим, таинственным его произведениям».

Под пером Бориса Зайцева мы ощущаем тот же, что и у Тургенева, фантастический колорит, ту же атмосферу догадок и предчувствий, иррациональность жизни, так пишет он в характерном для себя сказовом стиле в своем романе «Жизнь Тургенева»: «Он сидит в гостиной, но читает или раскладывает пасьянс. Близка полночь. Лампа с ясным абажуром. Пес Султан давно заснул. Вдруг слышит он два глубоких, совершенно ясных вздоха, как дуновение, пронеслись они в двух шагах. Он подымается, идет с лампой по коридору. Спина его холодеет - знакомое всякому ощущение ужаса мелкими мурашками проползает вдоль хребта. Что, если сзади кто-то положит на его плечо руку?»

Борис Зайцев доступными ему средствами тонко передает ощущение зыбкости, идеальности действительности, ее перехода из одного состояния в другое. Автор создает такое настроение, когда как раз хочется обойти весь дом с белой лампой, высветить все его потаенные углы, в чем-то, может быть, убедиться, с

этим маленьким светом попытаться проникнуть во всю бездну окружающего. Войти в иные миры, к иным существам... «Могут ли слепые видеть привидения?» - спрашивает герой сам себя. И мысль его направляется все к тому же: к предчувствиям, к бессознательному, иррациональному.

Или в другой раз герой романа выходит во двор, тоже ближе к полуночи. Замирает в напряжении и благоговении перед величием и неразгаданностью природы: как это чудесно слушать ночную жизнь! «Кровь шумит в ушах, не умолкает движение листьев. Рыбины всплескивают на поверхности пруда, точно поцелуй. Серебристый звук падающей капли. Цикады. «Тончайшее сопрано комара». И, конечно, над всем этим - звезды, нежная музыка их миганий...»

Это все сны героя. Немало подобных снов видел он в Куртавенеле и позже, хотя в других его снах та же Виардо играла еще и другую роль - грозную, роковую, неразгаданную. А вот сон героя о птицах, когда сам себе герой кажется птицей. Вот он берет себя за нос, чтобы высморкаться, и, оказывается, это клюв. Начинается полет героя во сне — безумный, фантастический, над морем, где он видит каких-то невероятных, черных рыб, их надо съесть. И мистический ужас сковывает его всего, герой цепенеет от ужаса. Борис Зайцев сближает состояние автора «таинственных» повестей с тем состоянием, которое переживают его герои в тех же «таинственных» повестях. Состояние героев тургеневских, находящихся в «пограничной ситуации», - это состояние между реальным миром и нереальностью своего бытия, в конце концов абсурдностью своего существования в «этом лучшем из миров». И, подчеркивая это, разъясняя суть непосвященным, Борис Зайцев делает заключение: «Чем это не полет с Эллис? Чем не воздух рассказа «Сон»?

Разрабатывая психологию героев «таинственных» повестей, Тургенев проникал в те изначально личности, источники нравственных сил, которые не воспринимались тогда здравым рассудком. Из-за своей неразгаданности они казались идеальными, иррациональными. Вот что пишет по этому поводу современный исследователь Р.Н.Поддубная. То, что «не одолело сознание», может быть выражено, по ее мнению, в фантастических формах формирующейся новой нравственности. В рассказе «Сон» налицо такое нравственное содержание героя, когда он устойчиво погружен в глубины души. Субъективно-иррациональное восприятие происходящего напоминает «фантастику тайны страха в ее романтическом и современном вариантах». И страх этот базируется на тайне, на том Неведомом, непознанном, что несет в будущем новая нравственность, новая философия, отвергая—согласно закону отрицания отрицания — настоящее. Природные начала доминируют в человеке, приобщая его к естественной жизни природы. Из художественного текста Бориса Зайцева явствует, что его автор вполне солидаризируется с подобной позицией Тургенева. А вот с тем, что человек, приобщаясь к природе, испытывает при этом страдания, зачастую обрекающие его на гибель, Борис Зайцев не согласен. И убедиться в этом довольно легко. Достаточно обратиться к тексту Зайцева из того же романа - светоносному, легкому, оптимистичному, из него вряд ли вытекает положение о трагичности космического человеческого существования, отмеченного Тургеневым.

Однако ситуация выглядит гораздо сложнее, нежели кажется на первый взгляд. Действительно, довольно шатко равновесие духовных нравственных сил в героях в том же тургеневском рассказе «Сон». Унаследовав от отца порочные черты игрока, мальчик

во сне склонен к тому, чтобы не устоять перед довлеющим над ним злом. Действие чужой воли определяет поступки и мысли, саму нравственность человека, который чувствует в себе отзвук всеобщей космической жизни.

Герой в этом рассказе - медиум, обладающий исключительной прозорливостью. Его прозрения, когда он мечтает или испытывает видения во сне, - несомненное подтверждение неограниченных способностей человека. Однако человек наделен лишь частью неисчерпаемых природных ресурсов, ибо реализует дорогие ему желания и мечты, оставляя их больше в надеждах, не до конца. Полное проникновение в Неведомое ему недоступно, так как враждебны его судьбе таинственные силы природы.

Ощущение «таинственности» бытия, стремление реализоваться побуждает нравственного героя идти на риск, и он предпринимает смелые шаги. В то же время мечты, связанные с осуществлением идеалов, толкают его к зыбкой черте между реальным миром и миром непознанных, непонятных явлений. Совершая усилия, герой проникает в этот мир и раскрывает тайну своей семьи, находит виновника этой тайны, что в конце концов является торжеством нравственности. Однако проникновение в мир не разгаданных ранее явлений не приносит утешения герою. Грозно вторгаются в его человеческую судьбу стихийные силы природы. И эти стихийные природные силы подавляют в человеке мечту о счастье, его нравственные понятия.

Столь подробно о состоянии героя тургеневского рассказа «Сон», которого коснулся в своем романе о русском классике Борис Зайцев, говорится с единственной целью как можно глубже установить те изначала духовности, подсознательности, иррациональности мира Тургенева, что возникли и стояли перед его биографом, когда он работал над этим романом.

Таковы мысли, связанные с упоминанием Борисом Зайцевым рассказа «Сон».

Автор того же романа несколько подробнее останавливается на стихии любви у Тургенева и для иллюстрации этого обращается к одной из «таинственных» повестей «Клара Милич» (второе название - «После смерти»). Вот образец текста Бориса Зайцева: «В ней («Кларе Милич») сегодняшнее тургеневское — неразделенная любовь и потрясающее чувство загробного. Не райского, а грозного. Клара опять не Беатриче. Она магическая женщина, но сама не насытившаяся любовью. Находит ее в Аратове, ему единственно и может ответить, но как раз он и глух. Не почувствовал, не полюбил ее при жизни Аратов». И в конце: «Он еще так молод, сам не знает любви». Это уже мысль самого Зайцева о герое Тургенева, о любви. И светлое, жизнеутверждающее начало, как видим, налицо, это отличительная черта Бориса Зайцева.

Радость бытия, ожидание человеческого счастья пронизывают этот роман Бориса Зайцева, скрадывая тревогу, тоску, предчувствие чего-то наподдающегося разуму не только героев «таинственной» повести, но и самого Тургенева. И кто умеет любить, ощущать радость жизни, тот - по Борису Зайцеву - и счастлив. Тогда перед ним бессильна печаль, отступает горе. А тут в «Кларе Милич» не просветленная, а грозная, роковая любовь. И вот как пишет об этом Борис Зайцев: «Оба они девственники. Она отравляется. И из-за гроба «берет» его - дух ее, являясь по ночам, мучит Аратова и дает не испытанное ранее блаженство. Сводит с ума и из жизни уводит».

И далее Зайцев намекает на параллель с Полиной Виардо. Клара Милич изображена сумрачной, черноволосой «цыганкой». Брови у нее почти срослись на переносице. Над губой черные усики. Голос -

контральто. Она неласкова, горда, властна (по свидетельству современников у Полины Виардо тоже был пушок над верхней губой). Магнетический взор Клары Милич приковывает Аратова еще на музыкальном утре, где он впервые видит ее. Вполне вероятно, что она вначале не очень-то привлекает внимание Аратова именно из-за того, что в ней есть что-то трагическое, что-то от «леди Макбет». Особенно в эпизоде, когда она поет романс «О, только тот, кто знал, свиданья жажду...» «Но вот ее-то и сразил скромный Аратов, который в конце концов погиб от любви к ней и сам». Это в своем предисловии к книге «Осенний свет» подмечает исследователь творчества Бориса Зайцева Т.Прокопов.

Образ матери и образ этой девушки для Аратова слишком различны. Клара Милич не соответствует его идеалу, заключенному в его матери. И именно это не дает возможности сблизиться им, что приводит в итоге к трагической развязке. Организм Аратова не выдержал потрясения, вызванного смертью Клары и тем, что она уже после своей кончины стала являться к нему, возбуждать его расстроенное воображение, будоража всю глубину чувств.

Различные складывания характеров, неодинаковые темпераменты лишь резче обозначают противостояние героев при жизни Клары, а затем, после ее смерти, притяжение к ней Аратова, доводящее его до апогея любви. Будучи биографом Тургенева, Борис Зайцев изучил не только чисто внешнюю атрибутику, в которой жил и работал классик отечественной литературы, а именно, саму эпоху создания этого произведения Тургенева, тогдашний расклад общественных сил, отраженный в судьбе героев. Борис Зайцев попытался как можно глубже войти и в психологию, вместе с автором той же «Клары Милич» определить в челове-

ческой натуре «таинственные» силы природы. Как известно, Яков Аратов, унаследовав от отца идеалы, напоминает романтиков 40-х годов. Он тяготеет ко всему «таинственному, мистическому». Склоняясь перед прозой жизни, силой ее каждодневных потребностей, Яков живет, предаваясь размышлениям о вневременном содержании бытия. Верит Аратов в «таинственные» силы природы, которые постичь до конца невозможно.

Нравственный облик Аратова обусловлен как наследственностью, так и воспитанием. Именно в обществе, в семье сформировались черты характера, понятия мистического, идеального. Аратов колеблется между рациональным и иррациональным толкованием присущих ему ощущений, представляющихся ему то как результат его собственных галлюцинаций, то как проявление «таинственных» сил извне. Впервые увидев Клару, Аратов еще не понимает, что он во глубине себя, в подсознании, уже любит ее. Не только образ матери, но и нравственные понятия, заложенные в семье, также почерпнутые из книг, кажется, противоречат его чувству. И у него происходит раздвоение души, психологическая сшибка, стресс своего рода. Любовь, то, над чем он не властен, возвышает, возвеличивает его как человека, но одновременно приносит также страдания, завершающиеся гибелью.

В конфликт с любовью, а значит, и нравственностью героя, вступают сами устои общества, его условности. И Аратов как член этого общества боится своей страсти, опасаясь реакции окружающих. Но дикие, стихийные, необузданные силы любви делают свое дело. И на свидание с Кларой Милич Аратов идет раздраженный и злой, думая о том, в какое неловкое положение он себя ставит. И, хотя любовь для обоих оказывается роковой, Борис Зайцев берет иной тон в

романе, а именно, оптимистический, жизнеутверждающий, как бы полемизируя с героями «Клары Милич», а через них и с самим автором этой «таинственной» повести. По Борису Зайцеву - сама жизнь является радостью, счастьем, тургеневским героям есть, куда идти, к чему стремиться. По Тургеневу же - молодым людям не хватает гармонии бытия, внутренней свободы, чтобы избавиться от опутывающих их предрассудков, пойти друг к другу навстречу. Законы общества оказываются сильнее. Они влияют на взгляды, понятия, представления, психику героев. Так разрешается противоречие, когда у героев уже нет сил на преодоление предрассудков, на дальнейшую борьбу. Таким образом, обстоятельства детерминируют, определяют судьбу людей. «Темные» природные стихии оказывают свое роковое влияние, неся человеку смерть. Так, к Аратову в повести «Клара Милич» любовь пришла не как высокое идеальное чувство, а как неведомая, непреодолимая сила, всецело покорившая свою жертву. Поэтому Аратов не осознает ее как свершившийся факт, ибо не может понять себя. Поэтому он и боится разрушительной силы природы, неподвластной разуму», - отмечает один из исследователей творчества И.С. Тургенева В.Н.Тихомиров.

Разумные побуждения часто сводятся на нет из-за вмешательства «тайных» сил «всеобщей, космической жизни» в судьбу тургеневских героев. Если у Фрейда человеком движет «либидо», отчего зависит его здоровое состояние, то у Тургенева героями повелевают «тайные» силы природы, самой жизни. Критикуя действительность, мешающую разносторонней личности, Тургенев в то же время выступал против чрезмерного увеличения естественности в борьбе с социальным злом.

Чтобы выжить, продолжить жизнь в порефор-

менной России, нужно было иметь идеалы, верить в торжество добра. Человек же тогдашней эпохи приходил к выводу, что нравственные понятия отступают перед злом, добро уступает злу, что, по мнению тургеневеда Муратова, «ставило существование человеческое на грань катастрофы». Через осмысление любви Аратова и Клары Милич Тургенев утверждает, что любовь - самая большая ценность, это бесценный дар природы, всеобщей космической жизни, которую пытаются отнять у человека. Однако даже смерть не смеет властвовать над этим чувством. И Тургенев приходит к мысли о великой нравственной, возвышающей силе любви. Эта мысль актуальна и в наши дни, когда человек так нуждается в любви, сострадании, помощи. В настоящее время эти повести Тургенева интересны еще и тем, что побуждают к глубокому, всестороннему изучению человека, взаимосвязи его внутреннего мира с внешним. Они показывают, к чему ведет искаженная картина личностного сознания, естественной природной человеческой нравственности.

И.С.Тургенев был сторонником реформ, просвещения, боролся за осознание того, чтобы в человеке зрела уверенность в необходимости реализации возможностей, заложенных в нем самом природой. Гармонический пафос его «таинственных» повестей – в утверждении естественных природных начал в человеке, искаженных тогдашней российской действительностью. Именно она, та действительность, как показывает Тургенев на примерах героев своих более поздних произведений, чинила препятствия, делала человека односторонним, тормозя развитие личности, слияние в ней естественных и нравственных начал.

В условиях того общества внимание Тургенева

было сосредоточено на нравственной личности. Писатель угадывал необходимость ее гармонии и будущей жизни. Безусловно, у человека свое предназначение. Но человеческая судьба зависит от природы и космоса. И, как говорит К.Кедров в своей книге «Поэтический космос», осуществить полноту своего будущего человеку возможно лишь вместе с мирозданием. Познавая в себе то, что заветано было природой, человек должен реализоваться при жизни.

Однако, постигая закономерности происходящих в мире процессов, Тургенев оставлял человека на расстоянии с природой. В результате человек не был хозяином своей судьбы, в чем, собственно, и коренился трагизм его жизни. И в то же время, подходя к проблеме духа и материи диалектически, писатель предпринял смелые попытки преодолеть космический пессимизм, что являлось следствием осознания метафизического разъединения индивидуума с природой. По этому поводу исследователь творчества И.С.Тургенева Г.Б.Курляндская пишет: «Глубокое осмысление закономерностей вечно развивающейся объективной реальности обращают Тургенева к жизнеутверждению».

Именно это и чувствовал Борис Зайцев в творчестве И.С.Тургенева. Именно жизнеутверждением наполнены страницы романа Зайцева о своем известном земляке. Разбирая поэму «Стено» раннего Тургенева, написанную в байроновском духе, а затем и другую поэму «Параша», Зайцев замечает, что отрицание владеет Тургеневым больше, чем вера во что-либо или любовь. И только позже Зайцев скажет, что воспевание любви и красоты – истинно тургеньевская стихия. И еще признает, что создание женских образов - лучшее, что удавалось Тургеневу.

Не было у писателя-классика религиозного смирения, фанатичной веры в небеса. «К неземному

приникнуть, как графиня (Ламберт), он и вообще не мог», - так напишет Борис Зайцев в своем романе «Жизнь Тургенева» (гл. «Шестидесятые годы», жур. «Юность», N 4, 1991 г., с.23.). И потому к мысли о внемозной жизни Тургенев относился весьма скептически. Любозью к человеку, к ближнему, к жизни - вот чем Тургенев был ближе всего к самому Борису Зайцеву. Все в Тургеневе говорит о радости бытия, писатель живо откликается на свет, идущий от сущего. И такое сильное ощущение могут заслонить лишь трагические обстоятельства в судьбе героев. Это и почувствовал Борис Зайцев в повести Тургенева «Клара Милич».

Для Зайцева смысл человеческого бытия - в счастья, тогда как печальное - лишь его антитеза. Упорная борьба писателя за живую душу, утверждение духовных ценностей исключительна. В его творческих исканиях едва ли не основное место занимало художественное и философское постижение действительности. Мистический ореол вокруг героев Зайцева как проявление духовности возвышал их до космического уровня, до уровня надмирности. «Этот художественный прием, точнее - способ художественного познания мира и человека в сочетании с поэтическим импрессионизмом открыт и разработан Зайцевым глубоко и всесторонне, проиллюстрирован им в самых разнообразных жанрах - от эссе, новеллы, очерка до романа, пьесы, художественного жизнеописания». Такой вывод делает Т. Прокопов в своем предисловии к книге Бориса Зайцева «Осенний свет».

С другой стороны, Борис Зайцев показывает также и нечистый, опустошенный мир, который получает безобразное усиление. Из-за неприятия каждодневного, сиюминутного несовершенства. Оттого так сильна у героев Зайцева тяга к гармонии. В ней Зайцев свои

изыскания подкрепляет свидетельством самого Тургенева, которой рассказывает «о горьких минутах своей парижской жизни» (жур. «Юность», N 3, 1991 г., с. 37). Когда по ночам, после театра, он ведь бывал не так спокоен и ясен, как и в обществе.

Или вот, к примеру, что говорит Борис Зайцев о последнем периоде творчества Тургенева: «Трудно приходится Тургеневу, но он все-таки достойно живет. Если нет надежды на выздоровление, то озлобления тоже нет. Есть смиренность, хотя Тургенев и неверующий».

Уместно напомнить, что сам Зайцев пережил глубоко религиозный переворот. И потому мысль о сострадании к человечности, под впечатлением увиденного им страдания, придавали миру героев Зайцева особо духотворный характер. И этот мир становился еще более духовным, чем мир обыкновенный, не преображенный художником. Герои Зайцева тверды в своей скромности, кротости. И именно это ведет их к гармонии бытия.

Борис Зайцев сетует, что у Тургенева не было такой кротости. Он бывает и холодноват, и язвителен. Смирной восторженности, как даже у тургеневских героинь, тоже не найдешь. И Зайцев заключает, что испеленность сердца близка Тургеневу, тот, очевидно, хорошо чувствовал дьявола.

Однако, как считал Зайцев, смирение Тургеневу было необходимо. После публикации «Отцов и детей» известный писатель подвергся нападкам и справа, и слева. Освободительный манифест, раскрепощающий Россию, Тургенев приветствовал всем сердцем. Ему же ответили свистом. По мнению Зайцева, в награду за свои труды и седины Тургенев получал одни поношения. Временами ему и самому казалось, что он безнадежно устарел.

Сам же Зайцев полагал, что именно человеколюбие, смирение, кротость и дают чувство слитности с Россией, чувство почти мистическое. Тургенев, по его мнению, после «Отцов и детей» жаждал тишины и покоя. И потому, не встретив понимания, уехал за границу.

По мнению Зайцева, Тургеневу не хватало при жизни воли, силы, даже мягкой. Смерть же он встретил стойчески, проявив ту самую силу, которая пришла к нему после перенесенных страданий. Не в этом ли заключено одно из главных свойств зайцевских героев — чувствовать наперекор судьбе гармонию, стремиться к ней всеми своими силами?

Умирает на чужбине И.С.Тургенев. Умирает в Париже и Борис Зайцев. В чем же Зайцев видел нечто родственное ему в творчестве и судьбе своего известного земляка? Герои «таинственных» повестей живут в экстремальной, пограничной ситуации. В такой же ситуации, за пределами России, находится и сам Зайцев. И потому, через посредство своего биографического романа, вникая в эти «таинственные» повести в саму судьбу их автора, Зайцев сближает себя максимально с тургеневскими героями, вживается в образ Тургенева.

У обоих писателей — одно состояние души, одна судьба, эта жизнь на чужбине. А вне родины нет полноты ее, этой жизни. И в этом вся абсурдность их существования. Вот почему так предельно чуток, внимателен Зайцев в художественной биографии к быту, окружающему Тургенева, к его литературной среде, к атмосфере той эпохи «золотого века», который являлся почвой для сознания многих известных произведений русской классической литературы.

Борис Зайцев старается ничего не упустить, чтобы как можно вернее, в облике писателя-земляка, создать

образ России. И эта слитность с предыдущими поколениями, с культурой прошлого века - важное свидетельство стремления Бориса Зайцева сохранить в себе образ Родины, сберечь Россию в себе, всю до мельчайших потребностей. И в этом, может быть, стержень романа «Жизнь Тургенева», глубокий внутренний патриотизм его автора - русского писателя Бориса Константиновича Зайцева. Ибо лишь приобщение к Родине придает жизни художника настоящий, истинный смысл.

ДВЕ ИСТОРИИ НА ОДНУ ТЕМУ

В 2010 году литературная общественность отметила 160-летие со дня рождения Ги де Мопассана, который был своеобразным, талантливым последователем И.С. Тургенева. В 2012 году исполняется 160 лет «Запискам охотника» И.С. Тургенева. Оба писателя были связаны дружескими отношениями, они принадлежали к одному литературному течению, совершенствовали реалистический метод, способствуя движению литературы к новой эстетике. Обогащая реализм эстетикой фантастического, писатели стремились к более глубокому познанию человека, исследованию его сложного внутреннего мира.

Мопассан высоко ценил творчество русского писателя, считал его своим «мэтром», особенно в области реалистической фантастики. Вот что он пишет о своем друге и наставнике в статье «Фантастическое» от 7 октября 1883 года, опубликованной в газете «Le gaulois»: «Великий русский писатель Иван Тургенев был фантастическим рассказчиком, он рассказывал так, что кровь стыла в жилах... Он рассказывает, скорее, то, что сам испытал, как он это испытал, давая почувствовать беспокойство и тревогу своей души перед тем, что он не понимает, и это ощущение необъяснимого страха передается как неизвестное дыхание потустороннего мира». Затем Мопассан пишет о «Странной истории» И.С. Тургенева, о рассказах «Тук, тук», «Три встречи», которые он считает шедеврами. Говоря о рассказе «Сон», его Тургенев пересказал у Флобера, Мопассан отмечает, что это было так удивительно, так волнующе, с такой силой необъяснимого страха, который Тургенев сумел передать слушающим, что все решили: рассказ был странным, фантастичным. Простые слова и факты приобретали у Тургенева таинственный характер, могли внести в душу тревогу и беспокойство.

Мы остановимся на двух произведениях писателей с

похожим сюжетом: «Муму» И.С. Тургенева и «Кокотка» Ги де Мопассана (этот рассказ печатался также под названием «История собаки»). В газете «Жиль Блас» он был опубликован в 1881 году и назывался «Мадемуазель Кокотка». Новелла французского писателя, безусловно, была навеяна тургеневским рассказом «Муму» из «Записок охотника», которые Мопассан знал и любил. Несмотря на схожесть сюжетов в обоих произведениях, мы видим неповторимое лицо каждого из писателей, отражающих менталитет своего народа.

Персонаж Тургенева – это крестьянин в городе, а герой мопассановского рассказа – обеспокоенный горожанин в безвыходной ситуации.

Тургеневский Герасим, русский богатырь в «красной косоворотке», выделяется из дворни московской барыни, он здесь чужой. Это совестливый, прямой, трудовой человек. Его имя ассоциируется с именем Геркулеса – греческого атлета, подчеркивается сила этого человека. Однако он не может вслух выразить себя людям, Герасим от рождения немой. Любовь ко всему живому определяет его внутренний мир. Все знают, что собака – друг человека, человек приручил ее еще в доисторические времена, чтобы защищать свое жилище, предупреждать его об опасности. Жан-Жак Руссо писал, что естественное природное чувство привязанности к животному миру – врожденное, наследственное качество, полученное человеком от предков, оно записано на «жестком» диске его памяти.

И вот Герасима заставляют физически лишиться жизни собаку, ставшую ему другом, самым дорогим существом, дающим смысл его жизни. Убить дорогое для него существо противоестественно для природы Герасима. Заявить же об этом лишенный от рождения дара речи Герасим не в состоянии. С детства привык он к полевым просторам, крестьянскому труду. «Отчужденный несчастьем своим от общества, людей, он вырос немой и могучий, как дерево растет на

плодородной земле. Переселенный в город, он не понимал, что с ним такое делается».

Тургенев рисует картину очеловеченных отношений Герасима с собакой по кличке «Муму». Трогательны сцены, когда герой спасает тонущего щенка, затем выхаживает его, как ребенка. Собака становится полноправной хозяйкой в каморке Герасима. Она сторожит его немудреный скарб, никого не впускает в его жилище. И Герасим от всей души жалеет Муму. Муму разделяет его одиночество, скрашивает безрадостное существование. И вот жестокосердная барыня приказывает согнать Муму со двора, ночами собака не дает ей спать. Сцена прощания Герасима со своей любимицей полна внутреннего трагизма. Герасим приводит Муму в трактир, заказывает ей щи, крошит туда мяса и уже затем вывозит в лодке далеко за город. Он должен исполнить жестокий приказ барыни утопить собаку.

На Международной Тургеневской конференции, посвященной 180-летию писателя, исследователь А.Н. Иезуитов называет тенденцию обогащения реализма «философией взаимодействия», когда необъяснимое в самом человеке может быть осмыслено только через взаимодействие материального и духовного, являясь отображением их взаимовлияния. Тургенев сопрягает реальное, конкретно-историческое содержание с планом вселенским, универсальным, обращается к общечеловеческим ценностям, желая уловить отблески высшей реальности в динамичной действительности. В.Н.Топоров отмечает приступы тоски, преследовавшие Тургенева до последних дней жизни. «Нередко это переходило в страх и даже ужас, в основе которого лежало соприкосновение с «космическим», с беспредельностью, угрожающей растворить в себе все «привычное, земное». Исследователь правомерно утверждает, что за видимым Тургеневу открывался иной, недобрый мир как бесспорная реальность, вызывающая мучительные страдания. Тургенев пытается утвердить

человека в абсолютных, естественных законах природы, в драматических внутренних коллизиях.

Насилие над Герасимом, олицетворяющим стихию земли, разрушает в нем естество, неразрывно связанное с миром природы, в частности, с миром животных. Без Муму Герасим лишается нормальной человеческой жизни, теряет законное, врожденное право на жизнь в естественной среде. Тургенев затрагивает невероятные глубины подсознания, поднимает целые пласты человеческой психологии. А.И. Батюто верно отмечает: «Эта скоротечная истина неизбежно грешила бы известным эмпиризмом, не обладай Тургенев даже при его огромном изобразительном таланте и человеколюбии глубоко философским мышлением, неизменно включавшим как будто обычные и психологические явления своей эпохи в вечный поток мировой жизни».

Тяга к собаке, этому живому существу из мира природы, сдерживает хаос в душе Герасима. Исполнение каприза барыни означает для него крах всего земного, вечного, это грозит выпадением из «жизни всеобщей» (Тургенев), неминуемой гибелью. Мир людей и мир животных едины, нерасторжимы. И потому «мы обязаны быть в ответе за того, кого приручаем» (Антуан де Сент-Экзюпери). После насилия над собой, в знак протеста, Герасим порывает с двором московской барыни и возвращается в деревню – в среду своего прежнего, естественного обитания. После стольких лет несвободы Герасим снова на земле, среди родных просторов. Он снова берется за косу: «Размахнись, плечо, шире дедова!» (А.В. Кольцов). Неестественная городская обстановка не смогла погубить чуткую, одухотворенную натуру Герасима. Возвращая своего героя в свободную стихию природной жизни, Тургенев применяет в изображении антропологические принципы, прекрасное, лучшее сохраняется в человеке вне социальных условий.

Трогательно описание гибели собаки, скупой строкой сказано о смерти барыни, как бы получившей

кару небесную. Эмоциональный настрой тургеневского рассказа вселяет уверенность, что лучшие чувства в человеке неистощимы, лучшие качества непобедимы.

Экспозиция в новелле Ги де Мопассана «Мадемуазель Кокотка» с начала до финала имеет причинно-следственную связь. Повествование в этой новелле Мопассана, как и во многих других, ведется от лица рассказчика, который утверждает, что достоинством этой простой истории является то, что она правдива от начала до конца. К Франсуа – возчику при богатом хозяине – пристала бродячая собака. Франсуа приютил ее на вилле, где сам был кучером. Вскоре стаи псов закружились вокруг Кокотки (кличка, которую она заслужила), весь дом был полон собак, которые бродили повсюду, не давая никому покоя. Как и в рассказе «Муму», хозяин приказал кучеру избавиться от беспокойной особы. Франсуа обожал собаку, он даже плакал, но отправил собаку подальше от дома. Вскоре Кокотка вернулась. Приходящие псы стали еще больше беспокоить обитателей виллы. Хозяин повторил, что Франсуа потеряет место, если собака не исчезнет. Франсуа хотел уехать вместе с собакой, но, поразмыслив, понял, что с Кокоткой он нигде не получит места. Тогда он решил утопить собаку сам.

После этого события Франсуа, переживший сильнейший стресс, заболел. Повсюду его преследовали видения Кокотки, он слышал ее лай, видел ее каждую ночь во сне, ему мерещилось, как собака лижет его руки, он стал страдать от галлюцинаций. И только спустя несколько недель постепенно пришел в себя.

И вот с наступлением лета, в июне, хозяева Франсуа отправились на отдых в окрестность Руана, взяв его с собой.

Однажды утром Франсуа пришел на берег Сены искупаться. Войдя в воду, он увидел труп собаки, плывущей по реке. «То была огромная дохлая собака, раздувшаяся и облезлая, она плыла по течению лапами вверх... Он описывал круги на воде, держась на

почтительном расстоянии... от животного... Он начал приглядываться к трупам... Мертвая собака опять нашла своего хозяина в шестидесяти милях от их дома». Это была его Кокотка. Франсуа потрясен, ужас охватывает его, он бежит, не зная, куда, он теряет рассудок. Эта чудовищная встреча, что это? Случайность, сверхъестественное, галлюцинации? Рассказчик на той же странице повторяет, что это правдивая, абсолютно правдивая история. Таким образом, совершенно незаметно писатель подводит нас к фантастическому, навязывая нам беспокойство, вселяя тревогу перед этим фантастическим феноменом, который является результатом галлюцинаций персонажа или вмешательством иррациональных сил, сверхъестественного. Это событие ужасно, фантастично, необъяснимо. Странная встреча Франсуа с трупом своей собаки шесть недель спустя в шестидесяти милях от Парижа необъяснима и почти невозможна. У Мопассана фантастическое рождается в обычной жизни, из наблюдений за обычными вещами, обычными людьми.

Мопассан со своим фантастическим становится писателем тревоги и страха. Создавая новеллы о глубокой тревоге, страхе, доводящем порой до безумия, писатель берет свои темы из повседневности. В «Кокотке» автор показывает столкновение персонажа с иррациональными силами, вводя фантастический элемент в обычную, привычную реальность. С помощью такого эффективного приема, как фантастика, писатель показывает переживания, смущающие сознание героя, нарушающие его равновесие, душевную гармонию. Очень часто Мопассан в новеллах использует рассказчика, который ведет диалог с автором или рассказывает историю от первого или третьего лица, это может быть и дневник («Орля»). Писателю нужен рассказчик для создания достоверности своей истории. Так в «Кокотке» он два раза на протяжении небольшого рассказа настаивает, что эта история правдивая от начала до конца. В то же

время писатель классифицирует свои фантастические произведения то как сказки, то как новеллы, то как необыкновенные истории.

В новелле «Кокотка» читатель может выбрать одну из версий для объяснения состояния персонажа: это, действительно, странная, фантастическая встреча или это галлюцинации Франсуа, плод его воображения? Часто в фантастических новеллах Мопассана речь идет не о рациональном или иррациональном объяснении, а о фантастическом в самом человеке. Иррациональное начинается с беспокойства, которое переходит в тревогу, в необъяснимый страх, «ведущий человека в тупик, из которого нет никакого выхода» (Цветан Тодоров в своем «Введении к фантастической литературе»). У Мопассана много новелл, где показывается страх без причины, таинственный страх, выражающий душевное беспокойство, страх непонятный и необъяснимый. В «Кокотке» страх Франсуа объясним странной, фантастической встречей на реке, которая является не частью пейзажа, а местом действия иррациональных сил не только в безвыходной ситуации, но и в целом мире, из которого человеческий разум не находит выхода. (*Le monde sans issue*).

М. Бери в предисловии к изданию «Орля и другие фантастические рассказы» Мопассана пишет, что гений писателя умеет пленять читателя, действуя на его сознание, ненавязчиво заставляя его поверить, что это фантастическое внутри нас тоже обычная жизнь, которая вдруг становится странной. Отсюда эффект фантастического, невероятного.

Оба великих писателя И.С. Тургенев и Ги де Мопассан были мастерами реалистической фантастики. Мопассан писал о Тургеневе, что в своей книге «Странная история» он описывает свой визит к юридическому Василию, используя обычные слова и выражения, с такой удивительной силой, что читаешь его, затаив дыхание.

В рассказах «Муму» И.С. Тургенева и «Кокотка» Ги

де Мопассана похожий сюжет, но рассказ Тургенева, написанный в 1852 году, - реалистический рассказ, где автор находит для героя выход из ситуации в единении с природой. Вернувшись в привычную среду обитания, герой способен возродиться, очиститься, спасти свою душу.

Рассказ Ги де Мопассана, написанный под влиянием «Муму» тридцать лет спустя, показывает буржуазное общество. У Франсуа как бы есть выбор, шанс спасти собаку, но это была бы гибель для обоих. На самом деле это такой же тупик, из которого человеческий разум не находит выхода. Беспокойство, тревога, страх ведут Франсуа к потере рассудка. Его чувство вины так велико, что встреча с собакой для Франсуа – кара небесная. Мопассан сознательно описывает встречу с собакой фантастически, утверждая, что она правдива. Новелла привлекает своей новой эстетикой, автор использует приемы фантастики (странная встреча с собакой, невероятное событие, утверждение, что все правда), так расставляет акценты, чтобы воздействовать на сознание читателя, заставить его поверить в невозможное, которое становится реальным. И читатель пленен, он может верить в реальность всего происходящего.

В заключение можно сказать, что оба рассказа образуют в реализме как бы «двухплановый» реально-фантастический комплекс, обогащая реалистический метод, помогая проникать в глубины человеческой души.

«РЕВИЗОР» ГОГОЛЯ – СПЛАВ РЕАЛЬНОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО

Каждое поколение воспринимает бессмертную комедию Гоголя по-своему, открывая в ней новые, современные ценности. Главным достоинством этой комедии является смех как сильнейшее литературное средство в борьбе с человеческими пороками. Писатель показывает героев в реальной обстановке, в городке, где возникает парадоксальная ситуация, окрашивающая действие в гротескные, смеховые тона.

Хлестаков, умело используя сложившиеся обстоятельства, доводит их до абсурда. Его «странная» позиция, неадекватные поступки придают происходящему фантазмагорический облик, вызывая всеобщий смех над этой тотальной бюрократической системой.

В замкнутом пространстве городка создается особая, нереальная атмосфера, в которой Хлестаков становится смеховым центром. В сложном сюжете, вызывая смех, свершаются не только мнимые «успехи» Хлестакова как оппонента городничему, но и розыгрыши персонажей, недоразумения, нелепые ситуации, создающие весь этот карнавал «чувствительной» комедии - веселой, жизнеутверждающей, смеховой. Гоголь неидеологичен, он не говорит напрямую, а всегда готов смеяться, выявлять абсурд через смех, чем освобождает человека, создавая в обществе своеобразную, непринужденную обстановку, а в литературе - смеховую культуру. Комедийный комплекс предполагает изображение индивидуальных пороков, представленных Гоголем с особым блеском и мастерством.

Поскольку пороки неискоренимы, они носят онтологический характер, то и смех вечен в своей попытке их устранить, изменить природу человека. Поэтому Гоголь всегда современен, а его комедия «Ревизор» бессмертна.

Своей «русской, всероссийской пьесой» (Н.И. На-

деждин) писатель показывает героя в реальной обстановке, где парадоксальная ситуация окрашивает действие в гротескные, смеховые тона. Именно так понимается сегодня гоголевский Хлестаков, ставится акцент на активизацию личности, раскованность мышления, развитие инициативы, предприимчивости при определенной нравственной корректировке. Гоголь выводит на сцену типично русские характеры, высмеивая и укрупняя различные стороны бытия.

Герои «Ревизора» живут косной, бедной на события провинциальной жизнью. И вот в уездном городе русской глубинки появляется Хлестаков - мелкий столичный чиновник, однако невольно крупный мошенник, доводящий окружающее своей активной позицией, ее гротескной сущностью до смеховых вершин. Самой фамилией главного героя писатель нацеливает на его идентификацию, собираясь «отхлестать» общество с его пороками. При этом выделяется традиционное свойство русской жизни, когда объективная действительность характеризуется взяточничеством и воровством на местах, доведенными до такого абсурда, что, по мнению Гоголя, это уже универсальное качество невероятного, прямо-таки вселенского масштаба. Хлестаков, принятый за высокую птицу из Петербурга, вводится в комедию для создания интриги, вымысла, основанного на ожидании ревизора.

В такой раболопной среде вымысел сразу же становится коллективным. Поскольку обыватели живут под воздействием подавляющих законов с их запретами и ограничениями, иерархический строй создает всевозможные формы произвола, страха, благоговения, пиитеты этикета, то есть всего, что определяется социальным неравенством. Все тут же начинают играть, импровизировать так и этак, на все лады, доходя до экстаза. Чужая тут родственную «прохиндейскую» атмосферу, Хлестаков уже в самом начале заявляет в сердцах городничему, что он-де найдет тут на всех

управу, что в Петербурге министры ходят у него по струнке. Вокруг Хлестакова воцаряется такая атмосфера, которая своим гротеском, абсурдом сразу переводит реальное в плоскость амбивалентного, многозначного смеха.

Хлестаков, принятый в реальности за ревизора, раскрывает появление «инкогнито», существующего где-то настоящего ревизора - действительного сановника из Петербурга. Его отдаленную поступь, как шаги командора, чувствуют в Хлестакове все обитатели городка, особенно чиновники. Сообщение Добчинского и Бобчинского о появлении в гостинице ревизора поселяет тревогу в обществе. За этим стоит гротеск, ощущаемое всеми ужасное в образе этого милого на вид чиновника Хлестакова, ворвавшегося в серую, будничную обстановку городка, придавая всему карнавальное мироощущение.

Вслед за главным героем комедии Хлестаковым идентификация персонажей этого карнавала обнаруживается и в фамилии самого городничего Сквозника-Дмухановского, призванного «просквозить» ветерком всю эту затхлую, засиженную «мухами» атмосферу уездного городка, все стороны его общественного обустройства и управления. В комедии идентифицируется также личность других чиновников со значащими фамилиями. В частности, судопроизводство представлено Ляпкиным-Тяпкиным, в котором одновременно сосуществуют подсудимый (Ляпкин) и его судья (Тяпкин). Просвещение выражается в облике Хлопова, который расшифровывается как «холоп» (и сам «холоп», и готовит «холопов»). Здравоохранение в лице лекаря Гибнера возможно интерпретировать, как все «гибнут» от его лечения. К почмейстеру Шпекину напрашивается слово «шпик» - «шпион», что подсматривает, вынюхивает, читает чужие письма, доносит чужие секреты. Социальное обеспечение - «богоугодные заведения» - выведено в лице Земляники, который представляет больницу, где по контрасту от

больных несет кислой капустой и где, «как мухи», все выздоравливают, становясь поближе к земле. Тут же и «силовая структура» - четверо полицейских во главе с Держимордой, толкование которого лежит на поверхности, не требуя комментариев.

Такой необычной, несуразной, смеховой расстановки персонажей не было до Гоголя ни в одной русской комедии. Гоголь выражает административную «машину» без лишней детализации, по-своему воспроизводит структуру властей, что порождает атмосферу амбивалентного смеха. По замечанию современников, в российском уезде не существовало «богоугодных заведений». Неправдоподобное отступление Гоголя в изображении служебной иерархии имеет свою логику. Для Гоголя не столь важна функция чиновника, сколько возможность в парадоксальной ситуации придать ему одному сразу несколько функций. Изображение городка, гротескное обобщение в комедии изначально не аллегоричны. Однако абсурдность среды, возникая под давлением злоупотреблений, создает атмосферу вселенского масштаба всей этой невероятной, комической бюрократической системы. Приезд Хлестакова в патриархальную среду обитания воспринимается неоднозначно. Чиновникам хотелось бы сохранить все, как есть, а все другие надеются на перемены. Разные позиции, разные группировки и создают разнообразие, смеховую направленность ролей на этом всеобщем комедийном карнавале. Хлестаков сразу же становится центром всех его участников. Сонная, рутинная жизнь провинции как бы озаряется вспышкой невероятного, создавая яркие смеховые отношения между людьми.

В замкнутом пространстве городка возникает особая, вымышленная атмосфера. В такой наэлектризованной обстановке не только Хлестаков становится удивительным, «странным», но также до состояния аффекта доведены все обитатели городка. Все начинают вести себя неадекватно в жутком

беспокойстве за себя, свое место, постоянно возбуждаясь, переводя свои мысли и действия в нервный, экзальтированный смех. Все в городке живут и действуют, как под гипнозом, в их действия вмешивается что-то «чужое», неестественное, заставляя всех делать то, чего они, возможно, не делали бы в другой ситуации. Например, дать взятку и принять ее не составляет проблем. Реально-бытовой план в гоголевской комедии, нагнетание необычного у реальных героев выводят ситуацию в фантастический мир неправдоподобия, гротеска, амбивалентного смеха, отрицающего и в то же время утверждающего общественные, бытовые реалии.

В результате все смешалось в городке, как и в умах его обитателей. Все становятся другими до неузнаваемости - и верхние слои, и нижние; те, которые обирают, и другие, с которых дерут три шкуры. Как на стадионе, замкнутое пространство городка переполняют коллективные эмоции. Вместе со всеми несет куда-то и самого Хлестакова. Его монолог - это хвастливая болтовня подвыпившего человека. Столичный гость в экстазе рисует картину про суп, который, бывало, везут ему в Петербург на пароходе из Парижа. Неподдельный смех вызывает его якобы авторство романа «Юрий Милославский» Загоскина. От неестественности создаваемого положения смеха так много, что, забираясь в подкорку, он воздействует уже изнутри на внешнее, реальное в человеке.

Другой важной особенностью в «Ревизоре» представляется соответствие амбивалентного смеха «двойственности» самих персонажей. Таковы «двойники» - пара городских болтунов Добчинский и Бобчинский, в самом Хлестакове как бы еще и Загоскин, в одном лице тоже как бы двое Ляпкин-Тяпкин, в комедии два ревизора - мнимый и настоящий, две «простолюдинки» - слесарша Пошлепкина и унтер-офицерская вдова, которая сама себя высекала. Появление в пьесе двух огромных, черных крыс во сне городничего, взятка как подношение должностному

лицу и в то же время возможность представить ее как жертвоприношение языческим богам также работают на «двойничество», усиливая ощущение несуразности, смехового начала.

Сдвоен в комедии и сюжет - реальный и мнимый, обманный, в котором Хлестаков принят за «двойника» настоящего ревизора. Как ревизор он придуман жителями городка. Вымышлен ими, создан в воображении как основная фигура, объект всеобщего смеха, чрезвычайного смехового порядка. Чиновники, купцы, граждане – все обыватели городка, давая взятки, как бы подыгрывают Хлестакову, и он с удовольствием играет отведенную ему роль.

Психологическая, смеховая экзальтация, возникая в связи с появлением Хлестакова уже в самом начале комедии, растет от действия к действию. Состояние аффекта, особо проявляясь в монологе героя, способствует всеобщему возбуждению, накалу смеховой обстановки. Достаточно искры, чтобы все это вспыхнуло, загорелось, стало полыхать синим пламенем. Тишина в «немой сцене» аж звенит в ожидании предстоящего. И вот, как гром среди ясного неба, в финале следует сообщение о прибытии настоящего ревизора - чиновника из Петербурга. И тут всем уже не до смеха.

Восприятие такой ситуации обращает мысли к идущему как бы свыше. Писатель исходит из представления о противоположных началах в своей интуиции - о божественном и дьявольском. Мифологическая «амбивалентность» агрессивной, сверхъестественной силы приобретает у Гоголя особый смысл. Вполне возможно, данное явление в реальном образе Хлестакова завуалировано под невероятную смеховую силу. Она же проявляется и в онирическом сознании городничего. По народному поверью, дурной сон не к добру. Городничий рассказывает: «Я как бы предчувствовал: сегодня мне всю ночь снились какие-то две необыкновенные крысы. Право, таких я никогда не

видывал; черные, неестественной величины! Пришли, понюхали - и пошли прочь». А.М. Ремизов пишет об онирическом у писателя: «Семь снов Гоголя: Шпонька, Портрет, Страшная месть, Майская ночь, Вий, Ревизор, Пропавшая грамота, из этого морока снов - сны Достоевского, Толстого, Тургенева».

Зрелище в «Ревизоре» настолько зримо, участники карнавала настолько плотно примыкают к действию, что карнавальная жизнь кажется выведенной из обычного своего реального состояния. Поведение, жест и слово, окрашенное смеховым и карнавальным началом, расковывают человека, освобождая его из-под власти сословия, сана, возраста, имущественного ценза. Все становятся эксцентричными, несуразными, комично-смешными; хотя Хлестаков - вполне реальный персонаж, однако, заряженный ситуацией, он превращается в «живчика», брызжущего энергией, живущего уже по другим законам - необычного, комического, ловко использующего момент, возникший по воле случая. Гоголь всегда ироничен, готов смеяться над абсурдом, безнравственностью, социальным неравенством, создавая в обществе своим юмором, смехом особую атмосферу, своеобразный, неординарный строй мыслей.

Как видим, комедия Гоголя «земная», реалистичная. Однако, по воле и не по воле автора, сама смеховая ситуация придает всему особый отсвет, космическую универсальность. В гоголевском «Ревизоре» словно спрятан «секрет», который мы пытаемся раскрыть через восприятие смехового, раскованного до невероятности. Благодаря мастерству Гоголя реалии, такие обычные и будничные, приобретают внутренний, еще более смеховой смысл. Вот как это выглядит в красках, цвете и свете. Если Лермонтов показывает в «Штоссе» у Лугина все как желтое, то у Гоголя крысы во сне у городничего - черные, охотничьи уголья у судьи - зеленые, все вокруг серое - у всех остальных. Обыкновенное происшествие становится событием,

обычное синтезируется со смеховым, образуя новые, более сложные возможности, проявляемые в бытовой среде.

Город как целостная, относительно замкнутая единица, подобен более крупным социальным образованиям: губернии или даже столице. Писатель не нуждается в обращении к аллегории в своих претензиях на более высокие уровни власти, как и на показ более серьезных злоупотреблений: он поглощен жизнью данного городка, данных не великого ранга чиновников, оставляя иное за кадром на суд читателей. Воспринимая «Ревизора», мы относим к одному плану «обижающих» чиновников и противостоящих им «обижаемых» граждан и купечество. Второй, духовный, социально-нравственный план выражает атмосферу страха в городке. Ожидание ревизора из столицы, как Дамоклов меч, висит над головой у всех чиновников. В таком виде городок противостоит другому целому – смеховому миру, который разбужен ситуацией, приведен в действие в душах, потрясенных появлением другого единого целого в двух ипостасях – сначала мнимого ревизора из Петербурга, а в будущем и настоящего ревизора – грозы глухих российских глубин.

Попытки социальной активности обывателей города были, возможно, и ранее, однако, скорее всего, пресекались властями. Уже в начале событий группа горожан пассивно противостоит сплоченному коллективу уездных властителей во главе с городничим. С появлением Хлестакова, принятого за ревизора, купцы и мещане просыпаются, становятся активными, даже являются к Хлестакову с челобитной на городничего, на всю его братию, вследствие чего смеховая ситуация значительно усиливается.

Расстановка в комедии действующих лиц по социальному признаку, подчиняясь одной организующей цели, а именно, теме должностных злоупотреблений, показывает воздействие генетической

памяти на поступки и переживания персонажей, доводя их до состояния аффекта, а саму ситуацию - до абсурда. Комедийные нормы предполагают изображение индивидуальных пороков; порочный персонаж может быть «странен», несуразен, смешон, тем более, если он окружен добродетельными выразителями «нравов народа» (О.И. Сенковский), а добродетельных в комедии нет.

Создавая минимально необходимый уровень для социальной комедии, Гоголь как бы вызывает к применению смеховых сил для подчеркивания нелепости, невероятности ситуации. Неопределенные, смягченно самообличительные реплики городничего позволяют предположить за этими репликами любое содержание, в том числе и смеховое, амбивалентное.

Сила комедии состоит не в том, насколько административно высок в изображении этот уездный городок, а скорее в том, что этот городок - живой организм, остро реагирующий на реалии где-то за кадром, за сценой. Гоголь создает такую модель, которая, существуя без единого положительного героя, оказывается способной к самодвижению, порождению «гротескного» реализма.

Гоголевская фольклорно-мифологическая фантастика со смеховыми ситуациями побуждает сказать, что мы народ с мифологическим, ироничным сознанием. У Гоголя, наследующего пушкинские, лермонтовские традиции, такая фантастика в некоторых произведениях становится мистической, например, в повестях «Страшная месть», «Вий», «Майская ночь, или Утопленница». Однако, смягчаясь амбивалентным смехом и выявляя худшие стороны чиновничества, «Ревизор» в то же время скрывает природу идеальных сил. В таком случае гротеск гоголевской комедии, выделяя мифологическое, акцентирует в целом реалистичность произведения, действуя через его смеховую сущность.

Вячеслав Иванов в статье ««Ревизор» Гоголя и

комедия Аристофана» высказывает мысль о том, что гоголевское произведение изображает коллективную жизнь в виде социального космоса, когда воспроизведение бытийного приобретает универсальный характер, вселенский масштаб, в то же время делая комедию актуальной, востребованной жизнью. В сложном сюжете свершаются не только мнимые успехи Хлестакова как главного героя антидействия, внешне противостоящего городничему. Используя могучие силы случая, Гоголь формирует у каждого персонажа в патриархальной среде обитания новый комплекс в виде обещания перемен. Таков смысл воздействия реального, смехового, амбивалентного начала на все слои и сословия в комедии, следствие авантюры этого возмутителя спокойствия, каким является «страшный», как рок, а с виду милейший человек Иван Александрович Хлестаков.

Сознание жителей городка воспринимает смеховую силу как линию на развенчание старого мира, олицетворяя обновление духовных возможностей в религиозно-нравственном сознании личности, восходящей к Творцу. Подчеркивая мысль об амбивалентности смеха в комедии, мы особо воспринимаем факт, что параллельно с основным, реальным сюжетом развивается «ложный», мнимый сюжет. Здесь своя внутренняя логика и системное распределение ролей: 1) главные агенты - группа городничего; 2) их враги – группа обывателей; 3) за кадром настоящий ревизор - с невыясненными ситуационными возможностями. Этот «ложный» сюжет реализуется не только на основе состязательности «добродетельной» группы чиновников с «отрицательной» группой горожан, но и противостоит всему «странному», неестественному, что связано с пребыванием в городке Хлестакова, вызывая всеобщий амбивалентный смех.

Гоголь заставляет воспринимать розыгрыши персонажей, «чувствительную комедию» как веселую,

смехотворную, в связи с чем «ложный» сюжет доводит реальность до неестественности, акцент сущностей переносится на предполагаемое, невероятное. В бытовом плане «ложный» сюжет дифференцируется и переосмысливается. Комедия содержит психологическую мотивацию характеров властителей и жертв своего времени, оттененных исключительно воздействием сверхвозможных смеховых сил. Особенно в моменты, когда «ложность» аспекта основана на смешении социального не личными качествами, а «путаницей» в небесной и общественной иерархии. Предвиденные контуры «ложного» сюжета в подлинном виде выявляют борьбу чиновников со «злыми волями» и «добрых воль» с ними. Таким образом, истинный и «ложный» аспекты не существуют порознь, а представляют собой амбивалентное единство, систему взаимодействия смешного и несмешного в реальном и нереальном, божественном и демоническом. Божественное, по мнению Гоголя, - это мир, который развивается естественно, закономерно. Демоническое же как сверхъестественное проявляется там, где мир выходит за рамки естественности. Хлестаков вмешивается в уклад городка с его невероятным, на «чужой» взгляд, бытием, нарушая мерное, обжитое, привычное, демонстрируя, таким образом, вмешательство со стороны, что и провоцирует появление смеха, обличающего реальные пороки жителей городка.

Встречая мнимого ревизора, чиновники пускаются во все тяжкие, чтобы прикрыть не только собственные пороки, но и всей системы погрязшего в таких пороках городка. Тема «взятки» со своей смеховой направленностью достигает такой глубины, что все другие реалии «Ревизора» уходят на второй план. Через Хлестакова персонажи комедии вступают в связь со смеховым, амбивалентным началом, вызываемым безнравственностью общей социально-бытовой атмосферы. Однако все самое «страшное» произойдет потом, после «немой сцены», отделяющей этот мир от того, в

котором силы небесные еще неизвестно чем заменят Хлестакова. Обычно у Гоголя сверхъестественные силы не выступают в настоящем плане, они всегда только в прошлом. В этой же комедии выразитель таких сил вводится Гоголем в настоящее, демонстрируя параллелизм реального и потустороннего.

Как же Хлестаков выглядит со стороны зрителя? Реалистически выразителен портрет этого «простого елистратишки» из Петербурга, который порой доиграется в карты до того, что платить за обеды, как и за комнату, разу нечем. Пришлет отец денежки сыну, а тот как начнет кутить: то билеты покупать в театр каждый день, то ездить день и ночь на извозчике, глядишь, через недельку-другую спустит новый фрак по дешевке. Ситуация недоразумения, ирония и смех длятся до самого занавеса. Правда, за занавесом зрителю уже есть над чем задуматься в предстоящем.

Поэтика романтической «тайны» у Гоголя вобрала в себя опыт авантюрного романа и романа ужасов с приемами усложнения, ретардации – узнавания. С помощью причинно-следственного анализа тут можно распознать все формы «тайны». Алгоритм, связанный с подступающей нелепой, смеховой ситуацией, демонстрирует через Хлестакова полнейший хаос. Усложнение амбивалентностью является постоянным мотивом в эстетике Гоголя. Атмосфера аффекта, людей – призраков, окрашенных, так сказать, в одно «желтое» («Штосс» Лермонтова) всепоглощающим страхом, сменяется не просто грустью, но и чем-то трагическим, переводимым в то же время в трагикомические тона. Философский смысл комедии, выражаемый ее амбивалентной сутью, амбивалентное в «Ревизоре» делают зрителя творческим, а саму комедию современной. Реальное в ней образует единый сплав с невероятным.

В наше время гоголевский «Ревизор» по-прежнему привлекает к себе людей, которые искренне смеются над неискореняемыми пороками. У героев Гоголя с их фольклорно-мифологическим сознанием все живет

надеждой на «чудо»: на справедливого начальника, настоящего ревизора. Однако главное «чудо» состоит в том, что современники все глубже понимают себя, выделяют свои приоритеты, признавая необходимость включения внутреннего ресурса — обновления самопознания, изменения менталитета при сохранении общечеловеческих ценностей. На первый план у современных писателей, наследующих гоголевские традиции в смеховой культуре, выдвигается тип креативного, жизненно активного героя с нестандартными, неординарными поступками. Гоголь со своим «Ревизором» по-прежнему участвует в постановке самых злободневных, непредсказуемых актуальных проблем, позволяющих смотреть на себя как бы со стороны, с большой надеждой и оптимизмом.

**ФАНТАСТИКА «ПЕТЕРБУРГСКИХ
ПОВЕСТЕЙ» ГОГОЛЯ**

С первой трети XIX века мировая литература устойчиво характеризуется наличием фантастического, например, в творчестве как писателей-романтиков Э.По, Э.-Т.-А.Гофмана, О.Уайльда, так и реалистов О.Бальзака, П.Мериме, Г.Мопассана и др. В русской литературе, начиная с А.С.Пушкина, появляется реалистическая фантастика, характеризующаяся «двоемирием», то есть двушлановостью, где первый, бытовой план означает мотивированность поступков и переживаний героев, а второй, духовный план – влияние на героев иррациональных, сверхъестественных сил. Признаками фантастических произведений являются отсутствие четкой границы между реальным и нереальным, между нашим миром и потусторонним (то есть герой предстает как живой – неживой, жизнь противопоставляется смерти и т.д.). Признаки фантастического – это также странные персонажи, двойники, призраки, вампиры, демоны, роковая женщина. Сюда же входят предметы – обманщики: зеркало, необычная картина, портрет; закрытые места: комната, старый дом, подвал и т.д. Внутренний мир героя показан в состоянии тревоги, беспокойстве души, в связи с инобытийным миром; героя преследуют кошмары, проклятья, теряется чувство реальности, своей собственной идентичности (своего «я»), наблюдается сговор с нечистыми силами, дьяволом, силами ада и т.д.).

Все эти явные и неявные признаки фантастического мы наблюдаем в «Петербургских повестях» Н.В.Гоголя («Нос» - 1836, «Шинель» - 1842, «Портрет» - 1835, переделан в 1842).

Писатель сумел создать все формы фантастического на уровне мистического ощущения. Фантастические произведения Гоголя делятся на два типа, в зависимости от того, к какому времени относится действие – к современности или прошлому. В произведе-

дениях о прошлом из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» используется фольклорно-мифологическая фантастика, где высшие иррациональные силы открыто вмешиваются в действия. Во всех случаях – это образы, в которых персонифицировано ирреальное, демоническое начало: черт или люди, вступающие в странные отношения с ним. Фантастические события сообщаются автором-повествователем или отдельным персонажем, являющимся основным повествователем, иногда со ссылкой на легенду или на свидетельства предков-очевидцев.

Еще одна черта фантастики Гоголя – отсутствие фантастической предыстории. Предыстория, оказывается, не нужна, поскольку действие однородно и во временном отношении, и в отношении самой фантастики. У писателя она становится способом интуитивного познания инобытия, ухода от рационального осмысления «тайн» природы. Общение героев с высшими, «таинственными» существами достигается через экстаз, озарение и откровение. Яркий пример фантастического – это колдун из «Страшной мести», адские гномы, населяющие землю с их верховным существом в повести «Вий», черт, который посещает Солоху в «Ночи перед рождеством», ведьма из повести «Майская ночь, или Утопленница» – мачеха девушки-русалки. Портреты носителей демонической силы интерпретируются Гоголем многозначно. Это и молодые хозяйки, которые, оказывается, обладают сверхъестественной силой, и необыкновенные женщины, высасывающие кровь из своих жертв, вампиры, то есть земные люди, которые тоже персонифицируют злую ирреальную силу.

Фантастическое подается у Гоголя с помощью слухов, мифов. Народные предания изображают фольклорное сознание народа, что является эпической чертой произведений писателя.

Гоголь всегда чувствовал недостаточность реалистического метода при познании и изображении взаимодействия реального и идеального, романтического.

Говоря об идеализации творчества Гоголя, И.Ф.Анненский замечает: «Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, в творении один только человек являет их высоко – юмористически (в философском смысле) и логически – непримиримым соединением». Анненский развивает мысль о том, что любое произведение Гоголя поражает не только стремлением к наглядности, но и передачей жизни с необыкновенной зоркостью наблюдателя. Правдоподобие вырабатывается у Гоголя постепенно, как и высокий «идеализм» - художественным образом. Подобно Мережковскому, Розанову и Брюсову, Анненский наблюдает у Гоголя изображение инобытия, но, в отличие от них, считающих Гоголя предтечей символизма, Анненский оценивает творчество Гоголя как реалистическое.

Обратимся к иерархии духовных и физических ценностей в гоголевской картине мира, внутри структуры художественных произведений. Гоголь признает, что для изображения «двоемирия» в его «Петербургских повестях» «Нос», «Шинель», «Портрет» понадобились новые изобразительные средства. Для показа воздействия ирреальных сил на внутренний мир героев писатель использует такие романтические средства, как «бесконечная ирония», оппозиция реального и идеального, фантастика как самое эффективное романтическое средство познания и изображения.

«Нос»

В фантастической повести «Нос» автор с самого начала ставит перед читателем загадку: «Марта 25 числа случилось в Петербурге странное происшествие».

Персонаж Иван Яковлевич, разрезая хлеб, увидел в середине нос и тут же подумал о невероятности факта: «А совсем по приметам должно быть происшествие необычное: ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то». Необходимость разъяснения усилена многократ-

ным упоминанием «тайны». По ходу фантастических событий персонажи невероятной истории ведут себя сообразно своим характерам, при этом повествователь не забывает о несбыточности происшествия. Гоголь не комментирует пропажу носа как недоразумение, а создает впечатление реальности с помощью восприятия факта другими. Действительно, цирюльник Иван Яковлевич обнаруживает в хлебе у себя этот злосчастный нос. Чиновник газетной экспедиции тоже удивлен крайне. «В самом деле, чрезвычайно странно! Место совершенно гладкое... до невероятности». Даются свидетели сверхъестественного происшествия. И читатель ставится перед дилеммой: верить или не верить? Образы Гоголя реалистические, фантастическое же применяется для показа воздействия ирреального мира на героя – коллежского асессора Ковалева. «Тайна» возвращения носа Ковалеву подводит действие к кульминационной точке. Финал, могущий пролить свет на разгадку «тайны», не объясняет невероятного события. И писатель соглашается с героями, что ирреальные силы существуют объективно, поскольку активно вмешиваются в конкретную жизнь и судьбу.

Рассказчик удостоверяет существование двух миров – реального и ирреального, которые несовместимы, как и две сюжетные линии в этой повести. Нос как часть тела находится в одной плоскости, в своем естественном виде. Мотивация отделения носа от лица переводит ситуацию в другую плоскость. Цирюльник Иван Яковлевич оказывается если не виновником события, то причастным к нему.

Вечно грязный – цирюльник Иван Яковлевич заставляет – так нос Ковалева покинуть своего хозяина. Однако такой аргумент не имеет реального обоснования, воздействие ирреального мира показано условным романтическим изобразительным средством – фантастикой. Писатель намекает на галлюцинации персонажей, не давая причинно-следственного коммен-

тария видениям персонажей. В другой плоскости – нос существует сам по себе, рангом повыше. «Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником, на нем были замшевые панталоны; при боку шпага». Увидев «важного господина», то есть свой собственный нос, в мундире статского советника, Ковалев не знает, что и подумать. Нос, который еще вчера был на лице у него, мелкого чиновника - коллежского асессора, теперь разъезжает в коляске генерала - статского советника. Гоголь ищет изобразительные средства для универсального показа подобного рода явлений. Чтобы выставить всю «пошлость» случая, писатель применяет реалистическую фантастику, так как ситуация реальна. Только фантастика способна изобразить усиление необычности происхождения героя. Остается загадкой: как нос, став человеком, мог остаться носом и почему Ковалев догадался, что это именно его нос? Используя фантастику, основанную на интуиции, автор повести остается в реальной действительности. Гоголь создает игру двумя сюжетными плоскостями. В начале полицейский, стоявший на Исаакиевском мосту, говорит, что принял нос за господина, затем сквозь очки он разглядел-таки его, как следует. Этот переход из бытового плана в фантастический остается неразъясненным, однако все же реальным, зримым. Романтическое противопоставление конкретному бытию в этом мире реализуется Гоголем через фантастическое, то есть без всяких пояснений. Автор держит читателя в напряжении.

Следуя мысли Ю.В.Манна, приходим к выводу, что гоголевская поэтика «тайны», фантастического заставляет нас обратиться к романтическим традициям, когда говорится о странной потере человеком своей части тела, а также о том, что при этом возникают мотивы двойничества, замещения персонажа двойником. Результат таких метаморфоз рассматривается как следствие вмешательства ирреального мира. Гоголь

преобразует «тайну» переводом в другую плоскость. Фантастическое, накапливаемое в повести, постепенно идентифицируется с инобытием, с его иррациональной, сверхъестественной силой.

«Шинель»

Такое же фантастическое прочтение возможно и для повести «Шинель». Ю.В.Манн полагает, что эпилог в повести фантастичен, констатируя факт параллелизма миров – реального и ирреального. Во-первых, для передачи событий используются слухи, которые носят по городу, трезвоня о несчастье, происшедшем с героем Акакием Акакиевичем. Во-вторых, повествователь сообщает об этом якобы реальном факте, однако при этом не дает никакой определенности. Автор использует условное изображение при реалистической мотивировке как факт вмешательства ирреальных сил в судьбу героя. «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и подальше стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какую-то украденную шинель и из-за этого сдирающего со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели на кошках, на бобрах, на вате енотовые, лисьи, медвежьи шубы».

Идентификация такого «таинственного» лица, как Акакий Акакиевич, повествователем далее нигде не проводится. В повести происходит узнавание героя другим персонажем, однако «значительное лицо» находится в состоянии аффекта, ужаса.

С помощью фантастики возникает ситуация, выражающая романтическое восприятие героем инобытийного. «Значительное лицо» не слышит реплики «мертвеца», однако видит его. Реплика озвучена внутренним, потрясенным чувством этого лица. Повествователь говорит о впечатлении, какое произвела на генерала смерть его подчиненного. Упоминание о вине не забыто. Благодаря этой детали фантастика придвинута к границе реального. Такая мотивированность характерна для реалистической фантастики,

видение же персонажа свойственно романтическому способу изображения. Видение вышло из предчувствий персонажа благодаря воздействию на его реальный внутренний мир другого – ирреального, идеального мира.

Анненский считает, что фантастическая форма смягчает рассказ о случае. Слух создает непринужденную атмосферу, но чувство мистического страха, развиваясь с самого начала, обида за человека, угнетенного несправедливостью, остается. По ходу события возникает двойная градация того, как гложет героя жизненный интерес и как его прозябание оживлялось под влиянием идеала – сшитой шинели. По мнению И.Ф.Анненского, Гоголь великолепно выбрал фантастическую форму этой повести, чем открыл нового читателя, новые пространства и создал свою современность в будущем – XX и XXI веках.

«Портрет»

После опубликования «Шинели» Гоголь переделывает свою более раннюю повесть «Портрет» с ее атмосферой инобытия, делая фантастику этой повести более завуалированной. В новом варианте повести уже нет загадочного появления портрета в комнате художника Чарткова, он забирает портрет с собой. В сновидении старик не обращается к нему с речью – увещеванием, он только считает деньги. И таких изменений немало. Усилен реально-психологический план эволюции Чарткова, еще до обнаружения губительного действия портрета художник получает предупреждение профессора: «Смотри, брат, <...> у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь... Смотри, чтобы из тебя не вышел модный художник». Дается объяснение быстрой славе художника через визит к журналисту, статью в газете. Затем применяется завуалированная фантастика: воздействие портрета на живого героя (Ю.В.Манн). В образе ростовщика на картине перед героем возникает дьявол – носитель иррациональной силы. «Художник вдруг задрожал и

побледнел: на него глядело, высунувшись из-за поставленного холста, чье-то судорожно искаженное лицо. Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его; на устах написано было грозное повеленье молчать». Портрет является одним из признаков фантастического. С помощью фантастики Гоголь подчеркивает реалистический план, создавая атмосферу ирреального мира, «двоемирия». Будучи реалистом, писатель мотивирует видение, во сне герой лицезреет портрет, нацеливающий его на деньги, необходимые для жизни. Деньги обнаруживаются в тайнике, что объясняет их существование реально. «Полный отчаянья, стиснул он всею силою в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся». «Неужели это был сон?» – сказал он, взявши себя обеими руками за голову». «Ростовщик ушел в рамку, герой заметил также, что он не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом». Изображенный старик ожил и придвинулся к нему, как будто хотел высосать из него кровь. Это уже вампиризм, еще один признак фантастического.

Фантастика снов показывает внутренний мир героя в момент воздействия на него инобытийных сил. Такая онирическая фантастика является неявной, завуалированной. «Так, это был тоже сон! Но сжатая рука чувствует донине, как будто бы в ней что-то было. Биение сердца было сильно, почти страшно; тягость в груди невыносима. Он вперил глаза в щель и пристально глядел на простыню. И вот видит ясно, что простыня начинает раскрываться, как будто бы под нею барахтались руки и силились ее сбросить».

Неопределенность появления ростовщика, его сверхъестественных поступков нагнетает атмосферу. Автор пишет, что ростовщик отличался тем, что мог снабдить кого угодно большой суммой денег. Молва гласила, что железные сундуки его полны без счету денег, драгоценностей, бриллиантов. Но, что страннее

всего, что не могло не поражать, так это то, что все, кто получал от него деньги, оканчивали жизнь несчастным образом. Было ли это просто людское мнение, нелепые суеверные толки или с умыслом распушенные слухи – осталось неизвестно. Читатель выбирает сам.

Образ ростовщика, изображенного на портрете, ассоциируется с дьявольскими силами. В этом образе было столько необыкновенного, что заставляло невольно приписать ему сверхъестественное существование. Гоголь, если и называет дьявола своим именем, ущемляя его права, как полагает Ю.В.Манн, то и не устраняет его как персонифицированного носителя фантастического. Все эти примеры свидетельствуют о возможности существования у Гоголя параллелизма миров. Фантастика служит познанию реального бытия, изображая воздействие на героев потусторонних сил. Самая невероятная, фантастическая из всего гоголевского цикла, повесть «Шинель» построена на абсурде. Приведем мысль И.В.Карташовой о том, что в этой повести Гоголь «доводит до предела, до какой-то высочайшей щемящей ноты тему одиночества, изоляции и незащитности человека». До полнейшего предела доходит и униженность, «формальность», «механичность» героя.

Итак, какие же признаки фантастического мы наблюдаем в «Петербургских повестях» Н.В.Гоголя? В повести «Нос» ирреальное возникает из странности самого факта пропажи носа у героя – мелкого чиновника и возникновение его в двойнике: в виде самого генерала – статского советника. В «Шинели» пропажа одежды – единственного утешения бедного Акакия Акакиевича – подводит к еще более сильному результату: герой Акакий Акакиевич сам становится призраком. В «Портрете» губительное воздействие демонических сил на художника Чарткова осуществляется через картину – изображение ростовщика. Как видим, во всех трех случаях у Гоголя размыта граница между реальным миром и ирреальным,

существует частичная мотивация то сном, то слухами, то странностью случая, придавая реальному романтической, инобытийную окраску.

В конце концов, мы приходим к определенным выводам. Фантастические образы у Гоголя мотивированы психологически, в частности, смехом, но только отчасти, и в этом заключен определенный смысл фантастических произведений писателя. Гоголь нигде не превышает чувства меры. Целесообразность его реальных картин придает гармоничность художественным произведениям, фантастическое изображение инобытия способствует постановке проблем, в том числе и утверждению высшей божественной силы в мировосприятии писателя.

К середине своего творчества Гоголь осознает демоническое уже не как зло вообще, а как дисгармонию природы, идущую от абсурда к бытию. Однако, в отличие от «чистых» романтиков, Гоголь считает демонической не саму земную жизнь или земное существование, его языческое, чувственное начало, а разрушение естественного хода жизни. Такое противостояние иррациональных сил и конкретно-чувственного опыта мог понять, оценить и отобразить только писатель, исповедующий реалистический метод, усиленный и обновленный романтической тенденцией. Фантастика как прогрессивное изобразительное средство была использована и развита Гоголем в своих фантастических произведениях, в том числе и в петербургских повестях. Реалист Гоголь – мастер фантастического. Он превосходно выбирает свои темы и прекрасно их раскрывает. Все происходит на фоне реального, и постепенно невероятное, невозможное обретает свое лицо. Гоголь ничего не забывает: время, место действия, настоящее и прошлое, черное и белое. Нацеленный на будущее и глубоко проникающий в то, что писал, в стремлении освободить человека от страха, неуверенности, Гоголь в своем романтизированном мире, создаваемом с помощью новаторских средств в реализме, и ныне востребован и современен.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ
НА ГОГОЛЕВСКОМ БУЛЬВАРЕ
(Дорога к Храму)

Драма Леонарда Михайловича Золотарева «На Гоголевском бульваре» (второе название «Дорога к храму») опубликована в книге «Московская Русь» (2013г.). Гоголь показан в последние дни его жизни, когда жил в Москве у графа Алексея Петровича Толстого. Гоголь тяжело болен. Дисгармония язычества и христианства, духовного и плотского, инертной матери и духа. «Я написал, я и сжег, - говорит писатель о втором томе своих «Мертвых душ».- Предал пламени то, что должно пламени предаваться. По крайней мере, проверено: рукописи, оказывается, горят. Вий шепчет, нашептывает на ухо... Уходи, Вий! Дай хоть мысленно очертить круг вокруг себя»

Вий — символ подземного, бесовщины, антипод движения в одноименной повести Гоголя. Он предрекает страшное: быть положенным в гроб живым. Гоголь испытывается в молитвах каждый день, каждую ночь. Автор драмы, как и Гоголь, использует фантастическое, применяя «машину времени». В драме действует консилиум докторов, пытающихся спасти национальную гордость России. Гоголь истощен от болезни, голода, он весь в молитвах, постоянно постится, крошки в рот не берет, пластом лежит, без движения. Его посещают видения, образы всех времен: от жены известного тогда философа Хомякова до теней нынешних Шукшина, Высоцкого, прекрасной незнакомки — флорентийки, герой Пушкина из «Пира во время чумы», Сергей Есенин, Герцен, Огарев, московские читатели и почитатели Гоголя. Смещение временных планов дает возможность глубже проникнуть в художественные пространства Гоголя, заглянуть в Неведомое, в золотой век человечества, даже в античность, Древнюю Грецию. Благодаря фантасти-

ческому полнее, разностороннее видится Гоголь с его миром реальным (Чичикова, Ноздрева, Коробочки, Сквозняка — Дмухановского и др.) и миром иррациональных сил, фантазмагии, то есть всего того, что мешает естественному развитию. Мир Вия, панночки-ведьмы, Солохи, Хлестакова и др. - все это мифы, предания, фольклор и абсурд, темные силы от которых, по мнению Гоголя, спасает его самого, как и всякого православного, Бог-Творец. В драме Гоголь пытается спасти себя от всяких наваждений, бесовщины с помощью обращения к Богу, молитв, возносимых Творцу. Писатель уверен, что это поддерживает его дух, примиряют два начала в нем: христианское и языческое.

Конечно, есть еще одна причина скорби души отходящего Гоголя. Он забыт сильными мира сего: дворянским, чиновничьим Санкт-Петербургом, скудно он живет и в Москве. Кроме «шинелочки», как у Акакия Акакиевича, не накопил ведь за жизнь ничего. Да и питался не менее скудно, об этом говорят врачи на консилиуме у ног умирающего Гоголя, желая прекратить пост, обрекающий его на погибель. И еще одна причина происходящего: уход из жизни Хомяковой, его тайной любви. Любовь создавала в нем душевное равновесие, нарушаемое демонами, иррациональными силами, а теперь и этого нет. После ухода Хомяковой утрачен последний интерес к жизни. Любовь у Гоголя выступает в драме как гармоничное, несмотря ни на что, сдерживающее бесовщину начало. Однако больше всего боится Гоголь, как бы не положили его в гроб живым.

Верх во всем у Гоголя берет вера не только в Бога — Творца с его раем, навевающим сны, но и в саму Россию, в ее самобытность, раскованный путь. Вырывается из Гоголя слово о судьбе, о птице-тройке Руси, что и дает ему возможность держаться.

Образ Гоголя в драме пластичен, многосторонен, глубок. Мы видим, как на Гоголевском бульваре, где

сейчас стоит памятник Гоголю, собираются его современники, среди них Владимир Даль, Вальсингам. Все живо интересуются тем же, как и на Мойке когда-то. Что там, во дворе, в доме графа Алексея Петровича Толстого, происходит? Жив ли еще наш национальный гений? Вырвут ли Гоголя из объятий смерти эти светила московской медицины, то и дело въезжающие во двор на каретах «скорой помощи». Сюда же оттуда, от памятника Пушкину, подходят из другого времени Высоцкий, Шукшин — наши современники...

А там, в доме графа Толстого, перед Гоголем, лежащим на смертном одре, проходит вся его жизнь, все города Европы, России и Малороссии, куда заносила его судьба. Перед глазами стоит Тарас Бульба с его сыновьями («Реве та стогне Днипр широкий»), в памяти возникают дилижансы, кареты и брички, которые возили Гоголя по странам и городам, где он начал и продолжал свое главное творение о России - «Мертвые души». Вот он где-то тут, этот несчастный второй том его главного сочинения, которого так ожидает общественность. Но Бог отнял у него эту способность писать...

Вот такую трагедию великого Гоголя показывает Л.М.Золотарев в этой драме. Надо превозмочь себя, подняться с постели и рукопись, стоившую ему столько лет жизни, бросить в камин, в огонь, во всепожирающее пламя.

Смерть сделала свое дело: Гоголя не стало. Его утлое, птичье тельце вынесли со двора, и в графский двор въехал катафалк — весь в белых розах, с горячими, застоявшимися конями! А на кой ему розы, на кой ему катафалк! Положили на него шинелочку чью-то — Акакия Акакиевича, скорее всего; за свою-то за жизнь так ведь ничего и не накопил. Взмахнули люди рукой на катафалк, подняли гроб над собой с его ветхим, слабеньким, птичьим тельцем да и понесли по Москве над собой, как хоругви, на своих могучих плечах.

Молча, с надрывом в душе двигалась людская река от Гоголевского бульвара вниз туда, по бульвару, по

Садовому кольцу, его золотому колечку.

И тут откуда-то сверху, от Пушкина, снова прихлынули люди, толпа, а в ней вперемешку современники Гоголя и наши современники. Вся Москва, вся Россия. Они подняли повыше на руки гроб его незабвенный, высоко подняли его — до самого неба и понесли, понесли над собой...

Так, применяя «машину времени», гротеск, фантастическое как сильное средство изображения, драматург создает картину величия Гоголя, его признание потомками, всей нашей многогранной, многоголосой, многотрудной культурой. Вот как это показано в драме.

Молча, с надрывом в душе, двигалась людская река от Гоголевского бульвара вниз туда, к казаку, - по Дороге к Храму. Ударили колокола, зазвонили..

Кремлевские куранты,
Суздальский звон,
Ростовские звоны.

И далее Архангельские (Малые Карелы), Минские, Феодосийские и др.

И понесли люди этот гроб на себе, на своих беззаветных плечах, понесли самого Николая Васильевича Гоголя, понесли, понесли его в шинелочке - то; что-то больно много носит Русь в последнее время хороших людей — дочерей своих, сыновей.

И грянули хоры: Сретенский, Патриарший, от Юрлова, от Кирилла и Мефодия, - акапельно пели, без всякого инакого. Живые призраки, призрачные голоса, взявшиеся невесть откуда и неизвестно куда уходящие. Свыше голосами, как божественным провидением, и озарило, умиротворило Гоголя, придало его лику и творчеству божественный смысл. Так автор драмы выражает мысль о том, что Гоголь вместе с душой своей переходит в небесные сферы, обретает высокую любовь, несбывшуюся на земле. Это любовь озаряет его магическим светом. А свет этот — огонь Прометея как голос свыше, глас божий в начале драмы. Он, Титан, подарил людям несметность идей, озарение всему

человечеству, создал великое племя поэтов.

Вот как автор передает в эпилоге завершение хода людей сюда, к Гоголю.

«И тут, в конце Гоголевского бульвара, в ветках дерев, возникает Храм Христа Спасителя всяя Руси. С тем и встречают они идущих под своды».

И ударил набат.

Голос свыше. Я — Игорь Коновалов, главный звонарь Московского Кремля и Храма Спасителя, всех двадцати его звонарей, всех четырех храмовых звонниц! Как махну вам, братия, так и ударим! На всю Москву, на Русь на всю православную, на весь мир крещеный!

Гоголю Николаю Васильевичу — великому сыну земли Русской — многая, многая, многая лета...

Голос свыше голосом Максима Дормидонтовича Михайлова прорезался в хоре и потек над людской рекой.

«Московские бульвары»

(под мелодию Булата Окуджавы)

«Пока земной шар еще вертится,

Крутится земля.

Помните Николая Васильевича Гоголя

И не забудьте меня.

Помните Александра Сергеевича Пушкина,

Михаила Александровича Шолохова,

Михаила Ульяновова, Высоцкого и Шукшина...»

Помните, люди, язык свой русский и Родину,

И не забудьте меня».

Всеми лучшими голосами Руси от Штоколова до Атлантова.

Голос свыше. Пойте, пойте, Московские бульвары,

Ведите людей дорогой к Храму!

К Храму! К Храму! К Храму!

На таком подъеме и заканчивает Леонард Михайлович Золотарев свою «Дорогу к Храму» о любимом писателе.

Вся жизнь Гоголя — это фантом, фантастика, невероятность мифологическая, в нее трудно поверить, но она

есть, существует в нас, людях, в нашей божественной, высокой литературе.

Из «Пушкинианы»

Осень, осень. Сады облетают.
Одиночество. Вишня сквозит.
Многолюдие где-то в Китае,
Тут у нас незначительный вид.
И нешумно. И боги витают.
Очарованный садом — хожу.
Многолюдие где-то в Китае,
За Китаем отсюда слежу.
Вдруг душа моя как встрепенется!
Когда Пушкин ко мне подойдет.
Я заплачу, а что остается?
Если тихо уходит народ.
Осень. Жизни апофеоз.
Кошка теплышка ищет всерьез.

Как грустен мне август, с чего бы?
Откуда вселенская грусть?
Ну очень уж хочется, чтобы
Спокойнее длилась бы Русь.
Подольше бы видеть зеленой,
Чтоб лету все быть впереди.
Чтоб груше прозрачно-ядреной
Не чмякнуться где-то в груди.
Чтоб все перед нами светило,
Божественный длился глагол.
Чтоб солнышко утром светило,
Чтоб детство вернулось и было,
Чтоб Пушкин домой к нам зашел.

19 октября 2008 г.

Из «Есенианы»

Повыбрасывали! Погубили!
Всех собак, всех котов и кошек!
Как к зиме дело, едут в мыле
С дачи столько людей хороших.
А оставили, вышвырнув, вымели,
Как Есенина незащищенного.
Били в сердце, прямо по имени
К Богу всячески обращенного.
Бродят кошки теперь по дачам,
А собаки сбиваются в стаи.
Не стреляйте! А как иначе?
Люди! Истина ведь простая.
Переходим грани по паре.
Хуже всяческой твари.

На Мещере — сплошное язычество.
Земляничные эти поляны.
Был царем бы тут — Ваше Величество,
На Москве б не зализывал раны.
По Тверскому -то околотку
Не бродило б в толпе одиночество.
У Толстых, дав целковый на водку,
Называли уж Ваше Высочество.
На Неве звали Ваше Сиятельство.
Знак беды, знак Руси. Так насели,
Что сразили, повесили начисто
Золотого, любимого всеми.
Мы — количество, качества узкого.
Освяти, Боже, этого русского!

14 октября 2008 г.

Из «Шекспирианы»

(сонет)

Поэзия — это такие крыла,
Едва уловима, легка.
Течет и течет, сквозь меня протекла
Вся музыка, все облака.

Поэзия — это такая река,
Неостановима, пока
Текут и текут за веками века
Сквозь музыку, сквозь облака.

Поэзия где-то не тут, а жива.
Едва выразима, из грез.
Поэзия — это такие слова

У самого пламени звезд.
Поэзия — это их музыка, миг
В моих облаках и твоих.

Март-май 2004 г.

Из испанской поэзии

Леон Филипе. Брат

И как ты станешь седлать коня.
И в поле точить косу?
И как ты будешь сидеть у огня,
Если песню я унесу?

Гарсиа Лорка. Романс о Луне

Луна, луна моя, скройся.
Если вернутся цыгане,
Возьмут они твое сердце
И серебра начеканят.

Мануэль Мачадо. Песня

Пока не поет их народ,
Песни еще не песни.
А когда поет их народ,
Сочинитель уже неизвестен.
Такая судьба, без сомненья,
Всем песенникам суждена.
Остаются их сочиненья,
Забываются их имена.

[160-00]

ИГОРЬ ЛЕОНАРДОВИЧ ЗОЛОТАРЕВ

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТИ

Корректурa автора

На передней обложке:

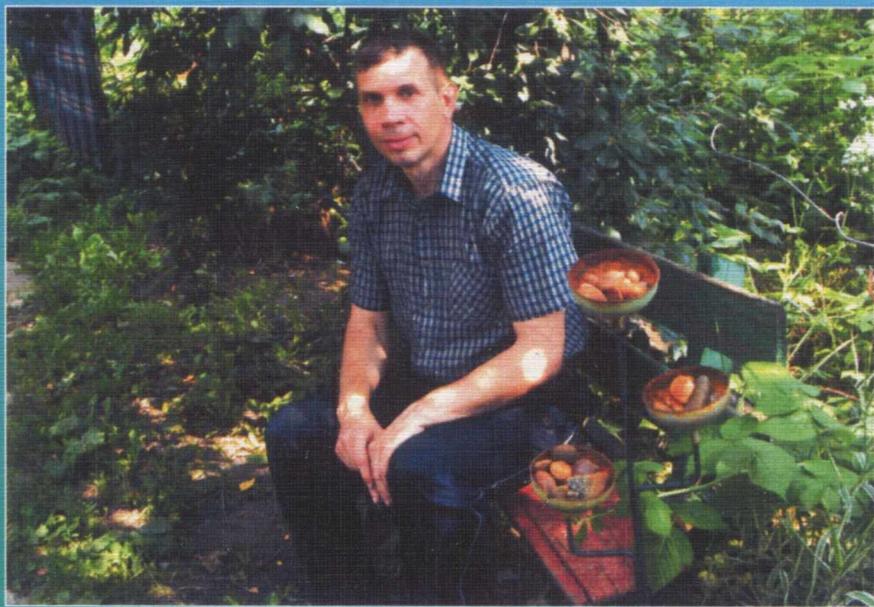
Памятник Гоголю
на Гоголевском бульваре в Москве

На задней обложке:

В моем гефсиманском саду. Галька в плошке: из
Байкала, из Катуня в шукшинских местах, из Соловков.

Подписано в печать 18.12.2013г. Формат 60x80 1/16
Печать ризография. Бумага офсетная. Гарнитура Georgia
Объем 13,5 усл. печ. л. Тираж 200 экз. Заказ № 454

Лицензия ПД № 8-0023 от 25.09.2000 г.
Отпечатано в авторской редакции
в ООО Полиграфическая фирма «Картуш»
г. Орел, ул. 2-я Посадская, 26. Тел./факс (4862) 445-146.
www.kartush-orel.ru e-mail: kartush@orel.ru



И как ты станешь седлать коня.
И в поле точишь косу?
И как ты будешь сидеть у огня,
Если песню я унесу?

Леон Филипе. «Брат»

ISBN 978-5-9708-0417-9



9 785970 804179