

к83.3(2=411.2)

3-80

**ИГОРЬ ЗОЛОТАРЁВ**



**КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОИКИ**

**КНИГА О КНИГАХ**



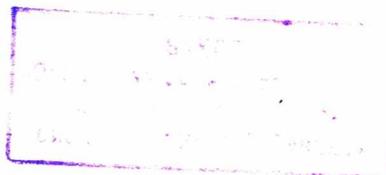
к 83.3(2-444.2)  
3-80

ИГОРЬ ЗОЛОТАРЁВ

**КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОКИ**  
**КНИГА О КНИГАХ**

A 304113

Орел - 2020



**ББК 83.3(2)**

**З-80**

**ISBN 978-5-9708-0417-9**

**З-80 Игорь Золотарёв. Классики и современники.**

Переработанное и дополненное издание. –

Орел: типография «Новое время», 2020. – 172 с.

Книга Игоря Золотарёва – члена Союза российских писателей, кандидата филологических наук, выпускника Высших Литературных курсов – это книга о книгах.

Первая часть посвящена классикам: Пушкину, Лермонтову, Гоголю, Тургеневу. Здесь публикуются статьи литературоведческого характера, выходившие ранее в столичных журналах Москвы и Санкт-Петербурга.

Вторая часть – это наши современники с их произведениями, уже известными читателю: сборники рассказов, эссе-новеллы, отрывки из романов, в том числе и рассказы в стихах. Например, как у Дмитрия Быкова «Вагон».

Всему этому предшествует статья «Читайте классиков», в которой Игорь Золотарёв обращается к классикам отечественной литературы, комментируя телешоу доктора филологических наук И.Л. Волгина «Игра в бисер», тем самым подчёркивая значение классиков для современности.

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

**ISBN 978-5-9708-0417-9-Х**

© И.Л. Золотарёв, 2020

**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**КЛАССИКИ**

## *Вместо предисловия*

### **ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ**

При чтении книги «Читайте классиков» 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 состязательности 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. Ведётся профессиональный разговор о непреходящих ценностях, традициях, формировании личности.

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

### **ПУШКИН – ЭТО НАШЕ ВСЁ**

В России первой трети XIX века, а именно у Пушкина ярче, чем у его предшественников, в лиризме поэта проявляется повы-

шенный 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 её 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 воображать) – 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 угадываются преобразённые 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 приёмы такой фантастики – сон, слухи, галлюцинации, сумасшествие, сюжетная тайна, создаётся 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 её: «Фантастическое есть предчувствие таинства жизни, противоположный полюс пошлой рассудочной ясности и определённости, которая в жизни видит математику, индустриальность или сытный обед с трюфелями и шампанским. Фантастическое есть один из элементов богатой природы».

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 должествование 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 остаётся 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 гено tipe 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 не-свободы, выразившемся в категориях необходимости и смерти, которые человек выбрал сам, совершив грехопадение. И вот рядом с властью «тёмных» 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, вдохновлённого 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 тяжкое

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, обезчеловеченной силой, порождающей суеверия, фатализм, мистицизм. Если, по мнению Пушкина, в своё время христианство совершило величайший духовный переворот в жизни Европы, то теперь, в послеренессансную эпоху, наоборот, дело идёт к духовной катастрофе. Ведь всё происходит не в языческом мире, не зная 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 своём монографическом труде «Пушкин. Русская картина мира» делает вывод о том, что единое бытие было расколото надвое: всё, порожденное грехом, ложью, было отнесено к области действительности, а добро и правда, рождённые 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 «чёрного» романа на Западе в период рационализма Просвещения, относящегося ко второй половине XVIII века. Западноевропейские исследователи идут по пути показа усложнившегося социального и личностного бытия, давления свер-

хъестественного, самой позиции грозного идеального мира, в то время как русская реалистическая фантастика с её высшей степенью романтизации, то есть духовности, по мысли Р.Н. Поддубной, являясь концепцией «поэтической правды», акти- визирует условную природу искусства для постижения услож- няющейся реальной действительности, используя её в качестве романтизации произведений. «Реалистическое искусство при- звано 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 небес- ные, религиозно-нравственные, светлые божественные сферы.

На таких высших параметрах в этике и эстетике романтизи- рованного, одухотворённого 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 обще- ственность отметила 200-летие со дня рождения нашего ге- ниального поэта М.Ю. Лермонтова, оставившего яркий след в русской литературе. Прожив недолгую жизнь, он дал нам так много. Его стихотворения «Бородино», «На смерть поэта» стали хрестоматийными, их знают все, кто учился в школе. Д.С. Ме- режковский называет его поэтом сверхчеловечества, у которого «чувство незапамятной давности, древности – воспоминание земного прошлого сливается с воспоминанием прошлой вечно- сти, всполохом иного бытия, того, что было до рождения». Лер- монтов сам признавался, что уже в пятнадцать лет потерял счёт своим годам. «Таинственное» детство сливается у него с ещё бо- лее «таинственным» инобытием, с тем, что было с ним ещё до рождения. Лермонтов будет исследовать в своих произведениях связь самосознания человека с безликими силами, что пройдёт

через всё 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 бьётся 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 даёт 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, непримиримости, повышающих сознание личной морали и общественной ответственности, но не освобождающей от неё. 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 «двухплановые» 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 её 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 создаётся впечатление «нерешённости», 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 неудовлетворённости: 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 осмысливали миф о дьяволе в саду Эдема. Шелли даёт 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, однодыхание 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 берёт из неё 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, всё, 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 нашёл 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 Альберу Камю и другим, кто изучил творчество Мюссе, эта сторона романтического кризиса хорошо известна, показывая героев, лишённых всякой субстанции и человечности. Лермонтов мог в своей последней версии удалить unbelievable 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 её 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 придёт. / Недаром сны её ласкали. / Недаром он являлся ей / С глазами, полными печали, / И чудной нежностью речей».

Тема обмана героини и её 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 всё это природе, недоступной ему в своей бытийственной цельности. «Всё знать, всё чувствовать, всё видеть. / Стараться всё возненавидеть / И всё 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 обобщённостью художественной формы. Лермонтовский герой не только фантастичен, он соотносится и с реальным планом. Потребность добра,

живущая в Демоне, творит зло; презрение и ненависть определяются потенциально существующей в нём 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 порабощён роковым выбором. Повествователь не высказывает оценки ему – то ли ангелу, то ли демону, защищающему свою земную юдоль от инобытийного влияния. Демон так и остаётся «тайной», не преодолев в себе агрессивные силы, враждебные человеку, и не раскаившись в своём 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...», – подчёркивает его бесплотность и невыразимость. «Крылья» – единственная конкретная деталь. Лермонтов реализует в «Демоне» характерную черту национального сознания: национальное пространственное ощущение. А в горах всё 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 обращённый 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 нём 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 вмещает 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 углублённого реализма. Цветан Тодоров в книге «Введение в фантастическую литературу» пишет о гносеологии фантастического. «Это третье употребление риторических фигур,

которое нас интересует всё 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. Журавлёва, 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, сопряжённые с реальностью и «тайной».

Лермонтов подвёл итоги русской поэзии и подготовил переход к созданию новой прозы. За словами А.И. Журавлёвой 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 ещё тогда, когда писал в поэме «Цыганы»: «И всюду страсти роковые, и от судьб спасенья нет». В своём более позднем произведении «Пиковая дама» Пушкин демонстрирует возможности реалистиче-

ской фантастики, с помощью которой изображению придаётся «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 всё более поработаемым безликими силами, недаром эпиграфом к повести приведены слова из гадательной книги о пиковой даме как символе «тайной недоброежелательности».

Повесть М.Ю. Лермонтова «Штосс», названная так по одноимённой 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 своё 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 углублённого 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»

А 304113 17

«Одесская государственная научная  
университетская библиотека им. М.А. Бугаева»

Лермонтова Лугин, в отличие от пушкинского Германна, одержимого страстью денег, одержим тоже страстью, но страстью к творчеству. Герой, кажется, не может победить Штосса, и всё же он не чувствует трагедии. Лугин – демиург, он бесстрашен в поединке с Неведомым.

Повесть «Пиковая дама» А.С. Пушкина с её реалистической фантастикой носит «двуплановый» характер изображения: первый, бытовой план и второй, духовный, «обманный» (З.И. Кирнозе), фантастический. В созданной после «Пиковой дамы» (1834) лермонтовской повести «Штосс» (1841), посвящённой 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 партнёрами 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 признаётся, 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 всё-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 мёртвая 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 жёлтом цвете. Оба писателя, перенося конфликт во внутренний мир человека, с помощью фантастического осуществляют глубокое психологическое исследование.

Ночью, после похорон старой графини, одержимость Гермманна 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 живёт 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 мёртвой 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, увлечён карточной игрой с призраком, воплощающим таинственный, неведомый мир грозных вселенских сил. И эта игра, этот поединок требуют от лермонтовского героя неимоверного 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 «тёмную» стихию, предстаёт в виде призрака, то есть изначально злых, безликих сил из мира природы, показываемых с помощью фантастики. Так, видя людей окрашенными в жёлтый 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 аберрация 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 ещё 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 Гёте «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. Добываясь эмоциональной наполненности, Лермонтов проводит сюжет «Штосса» через арсенал всевозможных художественных средств, изображающих переживания, сопряжённые 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. Кириной 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.

Фантазмагория, требуя нового изображения, помогает глубже проникать во внутренний мир героя, многостороннее познавать человека. В повести «Штосс» обстановка необычного, сверхъестественного, воплощаясь в тип героя, создаёт 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 неодухотворённой 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 живёт страстями, представляющими его собственный, индивидуальный тип развития личности.

Пушкин в «Пиковой даме», показывая соотношение потусторонних сил и человеческих страстей, не даёт 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 волей, показывая невероятность происходящего, что создаёт 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 Гёте на музыку Шуберта. Устраняя слуховые галлюцинации как голос из другого мира, баллада Шуберта создаёт 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 тёмных 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, превращённого 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 даёт конца своей новелле, вселяя оптимизм, веру в победу Лугина. Неведомое, сама Вселенная без таких идеалов не удовлетворяют писателей. Страсть Германна к деньгам ведёт его к опустошению, безумию, гибели. Страсть, одержимость Лугина ведёт его неотвратимо к созданию шедевра. Стремление отстоять себя в пределах гармонии, утвердиться в религиозно-нравственном сознании, в своём 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», ныне 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 чём 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 серьёзными 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 звёзды – 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. Пёс Султан давно за-

снул. Вдруг слышит он два глубоких, совершенно ясных вдоха, как дуновение, пронеслись они в двух шагах. Он подымается, идёт 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, её перехода из одного состояния в другое. Автор создаёт такое настроение, когда как раз хочется обойти весь дом с белой лампой, высветить все его потаённые 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 всё 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 – звёзды, нежная музыка их миганий...»

Это всё сны героя. Немало подобных снов видел он в Куртавенеле и позже, хотя в других его снах та же Виардо играла ещё и другую роль – грозную, роковую, неразгаданную. А вот сон героя о птицах, когда сам себе герой кажется птицей. Вот он берёт себя за нос, чтобы высморкаться, и, оказывается, это клюв. Начинается полёт героя во сне – безумный, фантастический, над морем, где он видит каких-то невероятных, чёрных 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, подчёркивая это, разъясняя суть непосвящённым, Борис Зайцев делает заключение: «Чем это не полет с Эллис? Чем не воздух рассказа «Сон»?

Разрабатывая психологию героев «таинственных» повестей, Тургенев проникал в те изначала личности, источники нравственных сил, которые не воспринимались тогда здоровым 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 её мнению, в фантастических формах формирующейся новой нравственности. В рассказе «Сон» на­лицо такое нравственное состояние героя, когда он устойчиво погружён в глубины души. Субъективно-иррациональное вос­приятие происходящего напоминает «фантастику тайны стра­ха в её романтическом и современном вариантах». И страх этот базируется на тайне, на том Неведомом, непознанном, что несёт 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, лёгкому, 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 наделён 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 её в Аратове, ему единственно и может ответить, но как раз он и глух. Не почувствовал, не полюбил её при жизни Аратов». И в конце: «Он ещё 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 пронизывает 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 «берёт» его – дух её, являясь по ночам, мучит Аратова и даёт 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 чёрные 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 ещё на музыкальном утре, где он впервые видит её. 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 поёт романс «О, только тот, кто знал, свиданья жажду...» «Но вот её-то и сразил скромный Аратов, который в конце концов погиб от любви к ней и сам». Это в своём 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, заключённому в его матери. И именно это не даёт возможности сблизить-

ся 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, возбуждая его расстроенное воображение, будоража всю глупину чувств.

Различные складывания характеров, неодинаковые темпераменты лишь резко обозначают противостояние героев при жизни Клары, а затем, после её 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, отражённый в судьбе героев. Борис Зайцев попытался как можно глубже войти и в психологию, вместе с автором той же «Клары Милич» определить в человеческой 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 её каждодневных потребностей, Яков живёт, 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 ещё не понимает, что он во глубине себя, в подсознании, уже любит её. 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 своё дело. И на свидание с Кларой Милич Аратов идёт раздражённый и злой, думая о том, в какое неловкое положение он себя ставит. И, хотя любовь для обоих оказывается роковой, Борис Зайцев берёт 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. «Тёмные» 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 её 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 пореформенной 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 тургеневода 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 ещё и тем, что побуждают к глубокому, всестороннему изучению человека, взаимосвязи его внутреннего мира с внешним. Они показывают, к чему ведёт искажённая 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 нём самой природой. Гармонический пафос его «таинственных» повестей – в утверждении естественных природных начал в человеке, искажённых 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 её гармонии и будущей жизни. Безусловно, у человека своё 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 завещано 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 чём, 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 своём 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 ещё 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 своём романе «Жизнь Тургенева» (гл. «Шестидесятые годы», жур. «Юность», N 4, 1991 г., с.23.). И потому к мысли о вневременной жизни Тургенев относился весьма скептически. Любовью 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 счастье, 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 занима-

ло художественное и философское постижение действительности. Мистический ореол вокруг героев Зайцева как проявление духовности возвышал их до космического уровня, до уровня надмирности. «Этот художественный приём, 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 своём предисловии к книге Бориса Зайцева «Осенний свет».

С другой стороны, Борис Зайцев показывает также и нечистый, опустошённый 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 живёт. 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 ещё более духовным, чем мир обыкновенный, не преображённый художником. Герои Зайцева тверды в своей скромности, кротости. И именно это ведёт их к гармонии бытия.

Борис Зайцев сетует, что у Тургенева не было такой кротости. Он бывает и холодноват, и язвителен. Смиренной восторженности, как даже у тургеневских героинь, тоже не найдёшь. И Зайцев заключает, что испепеленность 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 стоически, проявив ту самую силу, которая пришла к нему после перенесённых 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 чём 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 её, 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 исполнилось 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 своём 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 передаётся как неизвестное дыхание потустороннего мира». Затем Мопассан пишет о «Странной истории» И.С. Тургенева, о рассказах «Тук, тук», «Три встре-

чи», 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, подчёркивается 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 её ещё в доисторические времена, чтобы защищать своё жилище, предупреждать его об опасности. Жан -Жак Руссо писал, что естественное природное чувство привязанности к животному миру – врождённое, наследственное качество, полученное человеком от предков, оно записано на «жёстком» диске его памяти.

И вот Герасима заставляют физически лишить жизни собаку, ставшую ему другом, самым дорогим существом, дающим смысл его жизни. Убить дорогое для него существо противое-

стественно для природы Герасима. Заявить же об этом лишённый от рождения дара речи Герасим не в состоянии. С детства привык он к полевым просторам, крестьянскому труду. «Отчуждённый несчастьем своим от общества, людей, он вырос немой и могучий, как дерево растёт на плодородной земле. Переселённый 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 ребёнка. Собака становится полноправной хозяйкой в каморке Герасима. Она сторожит его немудреный скарб, никого не выпускает 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 даёт 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, посвящённой 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 всё «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, олицетворяющем стихию земли, разрушает в нём естество, неразрывно связанное с миром природы, в частности, с миром животных. Без Муму Герасим лишается нормальной человеческой жизни, теряет законное, врождённое 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 образительном 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 берётся 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 неистошимы, 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, ведётся 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 её 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 ещё 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 её лай, видел её 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 пришёл на берег Сены искупаться. Войдя в воду, он увидел труп собаки, плывущей по реке. «Ты 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 трупу... Мёртвая собака опять нашла своего хозяина в шестидесяти милях от их дома». Это была его Кокотка. Франсуа потрясён, 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 прав-

дивая 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 вмешательства 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 берёт 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 ведёт 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 идёт 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 своём «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 юродивому 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 приёмы фантастики (стран-

ная встреча с собакой, невероятное событие, утверждение, что всё правда), так расставляет акценты, чтобы воздействовать на сознание читателя, заставить его поверить в невозможное, которое становится реальным. И читатель пленён, он может верить в реальность всего происходящего.

В заключение можно сказать, что оба рассказа образуют в реализме как бы «двуплановый» 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 фантасмагорический облик, вызывая всеобщий смех над этой тотальной бюрократической системой.

В замкнутом пространстве городка создаётся 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 – весёлой, 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. Надеждин) 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 определённой 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, её 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, доведёнными 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 создаёт 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 найдёт 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 отдалённую 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 устройства 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»). Здравсохранение в лице лекаря Гибнера возможно интерпретировать, как все «гибнут» от его лечения. К почмейстеру Шпекину спрашивается 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 выздоравли-

вают, 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, создаёт атмосферу вселенского масштаба всей этой невероятной, комической бюрократической системы. Приезд Хлестакова в патриархальную среду обитания воспринимается неоднозначно. Чиновникам хотелось бы сохранить всё, 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, своё 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. Напри-

мер, дать взятку и принять её не составляет проблем. Реально-бытовой план в гоголевской комедии, нагнетание необычного у реальных героев выводят ситуацию в фантазмагорический 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 несёт 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 ещё и Загоскин, в одном лице тоже как бы двое Ляпкин-Тяпкин, в комедии два ревизора – мнимый и настоящий, две «простолюдинки» – слесарша Пошлѣпкина и унтер-офицерская вдова, которая сама себя высекла. Появление в пьесе двух огромных, чёрных крыс во сне городничего, взятка как подношение должностному лицу и в то же время возможность представить её как жертвоприношение языческим богам также работают на «двойничество», усиливая ощущение несурзности, смехового начала.

Сдвоен в комедии и сюжет – реальный и мнимый, обманчивый, 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. Чинов-

ники, купцы, граждане – все обыватели городка, давая взятки, как бы подыгрывают Хлестакову, и он с удовольствием играет отведённую ему роль.

Психологическая, смеховая экзальтация, возникая в связи с появлением Хлестакова уже в самом начале комедии, растёт от действия к действию. Состояние аффекта, особо проявляясь в монологе героя, способствует всеобщему возбуждению, накалу смеховой обстановки. Достаточно искры, чтобы всё 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 видел; чёрные, 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-смеш-

ными; 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 придаёт 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, ещё более смеховой смысл. Вот как это выглядит в красках, цвете и свете. Если Лермонтов показывает в «Штоссе» у Лугина всё как жёлтое, то у Гоголя крысы во сне у городничего – чёрные, охотничьи уголья у судьи – зелёные, всё 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 поглощён 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, приведён в действие в душах, потря-

сённых 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 сплочённому 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», не-суразен, смешон, тем более, если он окружён добродетельными выразителями «нравов народа» (О.И. Сенковский), а добродетельных в комедии нет.

Создавая минимально необходимый уровень для социальной комедии, Гоголь как бы взывает к применению смеховых сил для подчёркивания нелепости, невероятности ситуации. Неопределённые, смягчённо 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 создаёт 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 условия 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. Подчёркивая 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 находящийся 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 весёлую, 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, оттенённых 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 волей» 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 всё самое «страшное» произойдёт потом, после «немой сцены», отделяющей этот

мир от того, в котором силы небесные ещё 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. Пришлёт отец денежки сыну, а тот как начнёт кутить: то билеты покупать в театр каждый день, то ездить день и ночь на извозчике, глядишь, через неделю-другую спустит новый фрак по дешёвке. 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 приёмами 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 «жёлтое» («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 её 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 неискоряемыми пороками. У героев Гоголя с их фольклорно-мифологическим сознанием всё живёт надеждой на «чудо»: на справедливого начальника, настоящего ревизора. Однако главное «чудо» состоит в том, что современники всё 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, характеризуемая «двоемирием», то есть двуплановостью, 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 чёткой границы между реальным и нереальным, между нашим миром и потусторонним (то есть герой предстаёт 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 произведениях 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 сверхъестественное, демоническое начало: чёрт 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.

Ещё 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», чёрт, 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 подаётся 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 реально-го 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 признаёт, что для изображения «двоемирья» 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 печёное, а нос совсем не то». Необходимость разъяснения

усилена многократным 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 – таки 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 комментария 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 шпа-

га». Увидев «важного господина», то есть свой собственный нос, в мундире статского советника, Ковалев не знает, что и подумать. Нос, который ещё 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 происшествия героя. Остаётся загадкой: как нос, став человеком, мог остаться носом и почему Ковалев догадался, что это именно его нос? Используя фантастику, основанную на интуиции, автор повести остаётся 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 остаётся неразъяснённым, однако всё 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 даёт никакой определённости. 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, потрясённым чувством этого лица. Повествователь говорит о впечатлении, какое произвела на генерала смерть его подчинённого. 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 непринуждённую атмосферу, но чувство мистического страха, развиваясь с самого начала, обидя за человека, угнетённого несправедливостью, остаётся. По ходу события возникает двойная градация того, как глож в герое 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 её 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 – увещанием, он только считает деньги. И таких изменений немало. Усилен реально-психологический план эволюции Чарткова, ещё до обнаружения гибельного 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, чьё-то судорожно искажённое 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 подчёркивает реалистический план, создавая атмосферу ирреального мира, «двоимирия». 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 всю силою в руке своей свёрток, употребил все усилие сделать движенье, вскрикнул – и проснулся». «Неужели это был сон?» – сказал он, взявши себя обеими руками за голову». «Ростовщик ушёл в рамку, герой заметил также, что он не лежит в постели, а стоит на ногах прямо перед портретом». Изо-

бражённый старик ожил и придвинулся к нему, как будто хотел высосать из него кровь. Это уже вампиризм, ещё 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 доныне, 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 её сбросить».

Неопределённость 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 счёту 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 распущенные слухи – осталось неизвестно. Читатель выбирает сам.

Образ ростовщика, изображённого 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 ещё 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 трёх случаях у Гоголя размывается граница между реальным миром и ирреальным, существует частичная мотивация то сном, то слухами, то странностью случая, придавая реальному романтическую, инобытийную окраску.

В конце концов, мы приходим к определённым выводам. Фантастические образы у Гоголя мотивированы психологически, в частности, смехом, но только отчасти, и в этом заключён определённый смысл фантастических произведений писателя. Гоголь нигде не превышает чувства меры. Целесообразность его реальных картин придаёт 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 осознаёт 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 обновлённый 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. Всё происходит на фоне реального, и постепенно невероятное, невозможное обретает своё лицо. Гоголь ничего не забывает: время, место действия, настоящее и прошлое, чёрное и белое. Нацеленный на будущее и глубоко проникающий в то, что писал, в стремлении освободить человека от страха, неуверенности, Гоголь в своём романтизированном мире, создаваемом с помощью новаторских средств в реализме, и ныне востребован и современен.

## РУССКИЙ МЕРИМЕ

История антологии «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 «Проспер Мериме в русской литературе», 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 неравнодушное, живое сердце человека, мастерски владеющего профессией.

По принципу историзма, антология Линдстрем, начинаясь с XIX века, с ещё 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, Плетнёв, 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 нём 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 эпитафия – слова Валентины Дынник: «Мы вкус ценя и чувство меры/ Смакуем книги Мериме». Михайлов пишет, что Мериме никогда не был ангажированным писателем – писал, как хотел и о чём хотел.

Михайлов представляет историю взаимоотношений Проспера Мериме с русскими литераторами. Мериме много путешествовал по Корсике, Испании, в Париже общался с просвещёнными 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 перевёл 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 пересказом новеллы «Матео Фальконе» в книге помещён отрывок из статьи Жуковского «Нечто о привидениях», снаб-

жённый соответствующими комментариями. Говоря о призраках, Жуковский объясняет явление тревожным, болезненно-мутным состоянием души, сновидческими явлениями.

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

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

## 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 ве-

ками, 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, политизированные требования к стилю и образу, однако душа поэта всё 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 её, к сожаленью, и мы...

Долго, слишком долго внедрялось в сознание слово, неограниченное поэтическим гением, опрощённое часто до примитива. Какое там благозвучие, какая там красота? Что и говорить, и по сю пору мы в своей массе всё ещё туги на ухо, недослышим, недовидим. 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 Фёдорович Анненский, с его эстетикой словесной красоты. Его освещённое 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, несёт для нас свои золотые яйца. Так почему же целую плеяду поэтов Франции называли «проклятыми поэтами»? А у нас в России, начиная с Пушкина и Лермонтова, поэтов отстреливали влёт. Склоним же головы перед павшими в совсем недавнее время: Сергей Есенин, Николай Гумилёв, Николай Клюев, Борис Корнилов, Павел Васильев, Николай Рубцов... Боже! Какая печаль-

ная 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 Гумилёв. Он всё ещё 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!

Фёдор 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 удесятёрённой энергией, вызывая высокое наслаждение. В фетовских стихах нет герметичности. Тонки, невидимы связи с природой, эфемерны отношения между людьми, и всё 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 переломе веков. Это такая вершина, где гуманность, чувства высшей гармонии растворяются в природной стихии. Даже мрачноватые урбанистические символы не способны заслонить романтической красоты. Поэзия Блока – это же Ниагарский водопад, он клокочет, опрокидывает стереотипы в эстетике восприятия, проживания 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 Фёдоров.

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

Любите, живопись, поэты!

Василий Фёдоров – поэт красоты, поэт любви на высокой, тонко звенящей ноте. И остаётся радость от встречи с поэзией Фёдорова, с её светоносной струей.

И ещё ближе сюда к нам уже наши современники – поэты Глеб Горбовский, Владимир Костров, Николай Рубцов, Леонард Золотарёв. Это мир, увиденный глазами «детей войны». Точка отсчёта 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 живёт в воображаемой им минуте, где природа развивается в согласии с существующим рядом, может быть, и уютным, но далеко не совершенным миром. В перспек-

тиве 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 поймёшь лиризм поэта, войдёшь в раздумья о человеческом общежитии, и усмехнёшься вместе с ним над банальными приметам дня...

Николай Рубцов в своей лирике так естественен, ни единой фальшивинки. С таким ощущением и живёшь. 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 отобразить в русской поэзии, на наш взгляд, лучшее – самое красивое, самое духотворное, – для сердца равнодушного, 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 полёте 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!

## 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 её 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 всё или почти всё, 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 всё 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 счёт у французов имеется любопытная оговорка.

Если вещь сразу не вызывает ответного чувства, риск поэта выразить себя поэтическими средствами пока ещё 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 всё, кто угодно, в своих вещественных и стихийных уподоблениях. Кажется, целый век Поэт только и делает, что пирует в своем розовом ореоле. Но смотри-те, как поставлен он на поклон, как бьётся 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 её для отдельно взятого человека, его сиротливой души. Поэт берётся разделить это сиротство, за которой у него – всё человечество. Замечено, одни поэты умирают баловнями судьбы, другие же – в бездне бедности, болезнях, безвестности, в отчуждении. Такова им плата за всё! И всё равно поколение за поколением они идут на костёр, 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 её как источника обожания, красоты, движения к будущим поколениям, к прогрессу – это свойство, традиция французской поэзии. Это песнь любви ещё 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, растворённой в слове, в пейзаже, в себе. Любви разделённой 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 её 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 чём 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 ностальгию, неизменное чувство грусти, несовершенство мира разлучает влюблённых. 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 влюблёнными преградой встаёт этот мир несовершенный. И Любовь приобретает у Аполлинера трагический оттенок.

Мы с отцом попытались представить всех лучших Поэтов, всё 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»).

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

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

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

**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

**СОВРЕМЕННОИКИ**

## «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 новорождённому литературному произведению», в том числе и к «Гоголиане» (издательство Ольги Морозовой, 2013 г.)

В книге В. Отрошенко «Гоголиана» восемь эссе-новелл, где фигурирует Гоголь. Приведём слова из аннотации к «Гоголиане», «написанной в феноменальном для отечественной литературы жанре эссе. Это сплав высоко-классной художественной прозы и сюжетной эссеистики в произведениях, в которых вымысел предстаёт 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 трёх уровнях – художественном, философском, филологическом».

### *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 сакральная 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 кни-

гой жизни «Мёртвыми 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», ещё и исторический, энергетический уровни, добавляя сюда в виде серной кислоты ещё 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 паспорт...»

Тайный твёрдый 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 верноподданный 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 «твёрдость» голоса – земное бытие вокруг, земная реальность. А вместе «двойные узы» у Гоголя, по Отрошенко – дуплановость, тот, подлинный мир, голос свыше и этот, обманнный, где мы находимся. Видите, куда поворачивается в конце новеллы «образ Великого Паспорта», принадлежащий исключительно гоголевской фантазии». Тогда ездили всюду без паспортов, а «паспорт» 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 великолепия и величия». Автор «Гоголианы» проявляет немалые знания при описании Вечного города, исхоженного вдоль и поперёк 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 поприще, используя любимые приёмы 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 живёт теперь на «Счастливой улице», где Гоголь пишет главное произведение своей жизни «Мёртвые 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 берёт Гоголя, когда он только подумает о России с её демонизмом депар-

таментов, 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 всё! И едем в Рим», – писал он Петру Плетнёву, издателю «Современника».

И ещё 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 трёх уровнях изображения Отрошенко ведёт 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, неощутим, 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 впивал 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 римском 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, намёками, 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 всё 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».

#### ***Четвёртая новелла. Гоголь и ад***

А эта новелла, как контрапункт, противостоит предыдущей новелле «Гоголь и рай». Из чего же состоит гоголевский ад? В 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, мёртвая снеговая равнина и безденежье, когда было невозможно вскочить в дилижанс и отправить невесту куда в путешествие. Вот что писал Гоголь из Парижа Жуковскому: «Бог простёр надо мной своё покровительство и сделал чудо: указал мне тёплую 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

неблаговонная отрыжка 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 студёным 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 «Мёртвые души», отношение писателя стало зависеть от того, насколько хорошо или плохо продвигались там «Мёртвые 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 «Мёртвые 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 «Мёртвые 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 актёром Михаилом Щепкиным. Осе-

нию 1848 года Гоголь жил в Москве у Погодина на Девичьем поле, пока ещё 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 всё ж таки доскакать до светозарной точки – до окончания второго тома «Мёртвых душ», жадно ожидаемого литературной общественностью», – пишет В.О. Отрошенко. – Гоголь сам не знал, как называть то таинственное божество, которое устраняло перед ним иллюзию незавершённости, 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, завершёность».

В феврале 1843 года Гоголь воображал, что божество сияющей точки явится к нему годика через два. О двух годах и через полгода всё 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 «Мёртвых 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 актёр Михаил Щепкин, который рассказал обо всём 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 объёмнее, 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 упрёки. 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 нём кипит желчь, пусть он её 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 чём ставит акцент в новелле её 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 прибывает в Москву. Гоголь приехал публиковать свои «Мёртвые 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 ещё 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 тёплую комнату «на солнце, с печкой». Начались встречи с друзьями, финансовые операции, тоже похожие на детектив.

Красенький 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 Плетнёву – другу и издателю, который исполнял в России, как и Красенький, важные поручения странствующего в чужих государствах писателя». В письме Гоголь вспоминает о неполученном векселе.

Плетнёв отправлял Гоголю любые причитающиеся ему деньги, кроме того таинственного векселя. Призрачный вексель, словно растворился в воздухе. В круг всего вовлечён был и Проккопович – Красенький. 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 Плетнёву в Петербург: «Завёлся 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, заключает 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 провёл 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 зажёгся: «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 даёт 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 «Мёртвых душ», так начинается предпоследняя новелла Отрошенко.

Что же убило Гоголя?

«С самого начала ему открылись три свойства этой поэмы:

- 1) торжественная громада;
- 2) постоянная отдалённость конца;
- 3) генетическая принадлежность небу.»

Это сказал Отрошенко. А мы скажем на этот счёт и своё:

- 1) не надо было называть так «Мёртвые 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 «Мёртвым душам» и написал Жуковскому: «Огромно великое моё 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 нелегко в Риме. Затем последовали Германия, Швейцария, Россия. Отрошенко сообщает в этой новелле: «Гоголь твёрдо знал, что он трудится. Работает. Пишет «Мёртвые души». Всегда, везде. И это знал не только Гоголь. Это знали все». Гоголь объявил во всеуслышание: «Верю, что, если придёт урочное время, в несколько недель совершится то, над чем провёл пять болезненных лет».

Можете себе представить? Гоголь знал, что вселилось в него свыше с приходом «Мёртвых 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, «Мёртвые 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 отъял на долгое время от меня способность творить».

Умирание Гоголя началось именно с этого времени. Он описывал это ещё 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 ещё верилось, что «Мёртвые души» сойдут с мёртвой 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 проницательный 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 «Мёртвые 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-философ-

ском 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 внёс в своё 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 её 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 всё равно, лишь бы его захватывала гоголевская дорога, интрига с вексялями, с придуманным и непридуманным Гоголем. Пытливый же чита-

тель обратится к источникам, произведениям, письмам Гоголя, начнёт сверять тексты, перепроверять факты и таким образом ещё крепче привяжется к классике. И в этом ещё одно из значений этого собрания новелл нашего современника.

«Гоголиану» Отрошенко прочтёт каждый, кто любит Гоголя. Книга устанавливает связь с Гоголем, возвращает Гоголя нам в наше время. Отрошенко показывает его реально и ирреально, объёмно – от рая до ада, от коллективного бессознательного, от Юнга до фантастики XXI века. Сквозь Гоголя Отрошенко видит то и это, белое и тёмное 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.

### **«ПИШУ О ЗЕМЛЯКАХ». РАССКАЗЫ ВАЛЕРИЯ АНИШКИНА**

Начнём статью с экскурса в историю рассказа. Литературный энциклопедический словарь (изд-во «Советская энциклопедия», 1987 г.) считает, что правильно было бы понимать рассказ как малую прозаическую форму вообще и различать среди рассказов произведения очеркового (описательно-повествовательного) типа и новеллистического (конфликтно-повествовательного) типа. Рассказы очеркового типа обычно включают «нравоописательное» содержание, раскрывают нравственно-бытовое и нравственно-гражданское состояние какой-то социальной среды, иногда всего общества (таковы почти все рассказы в «Записках охотника» И.С. Тургенева, многие – у А.П. Чехова, И.А. Бунина, М.М. Пришвина и у других).

В основе рассказов новеллистического типа лежит случай, раскрывающий становление характера главного героя («Повести Белкина» А.С. Пушкина, многие «босяцкие» рассказы у М. Горького). Рассказы этого типа ещё с эпохи Возрождения,

развивая характер одного главного героя, соединялись в более крупное произведение («Дон-Кихот» М. Сервантеса построен как цепочка рассказов-эпизодов). Именно содержание «романического» типа порождает в рассказах новеллистического типа их острую конфликтность и быстрые развязки. Иногда новеллистическую форму построения сюжета писатель применяет и для выражения «нравоописательного» содержания («Муму» Тургенева).

Бывают рассказы и национально-исторического («эпопейного») содержания (например, «Судьба человека» М.А. Шолохова).

Рассказ не устарел, он жив и будет жить. Ни один из классиков не обошёл рассказ стороной. Великий Мопассан написал более трёхсот рассказов, которые благодаря их небольшому размеру печатались сначала в газете, он получал за них баснословные гонорары.

До сих пор мы с удовольствием читаем рассказы Чехова, Бунина, Куприна, конечно, «Записки охотника» Тургенева и др. В их рассказах переплетаются характеристики всех видов рассказа: документальность, описательность, конфликтность, эпопейность.

Современная литература также не оставляет этот жанр, он востребован благодаря своей малой форме, которая, однако, позволяет сказать многое.

Перейдём к современным рассказам. Речь пойдёт о рассказах орловского писателя, члена Союза российских писателей, Валерия Георгиевича Анишкина.

В его произведениях мы находим и описательность, и конфликтность, и эпопейность. При всём многообразии тем и сюжетов главное для писателя – человек с его чувствами, переживаниями, с его проблемами и судьбой. Считается, что реалистический рассказ один из наиболее трудных жанров, однако Валерий Анишкин умеет изображать действительность объективно, глубоко, вступая в диалог с читателем, заставляя его думать и сопереживать.

Обратимся к рассказу ««Нищая» Паша», в котором на нескольких страницах показана несчастливая судьба одинокой женщины, потерявшей в войнах мужа и сына. «Озарилось было

счастьем её житьё, когда Семёна встретила, да не ей, видно, оно было предназначено, не в тот дом залетело и, войной обернувшись, разбило всё слаженное вдребезги». Одно предложение, а сколько в нём смысла и значения. Это несобственно – прямая речь, когда автор передаёт мысли о себе самой женщины. Интонация этой фразы, её ритм, наполненность, фольклорность готовят читателя к восприятию эмоционального текста. Сын, которого она любила самозабвенно, погиб в первый год войны, она «ополоумела от горя и сразу же стала старухой». За сына она получала двадцать шесть рублей пенсии (были такие пенсии после войны); она привыкла экономить, отказывая себе во всём. Бабушка Паша ни у кого ничего не просила, но ей всегда подавали. Паша униженно кланялась и благодарила от себя и от имени Господа. Так и жила, уживаясь с людьми и Богом, ходила в церковь, жертвуя пятиалтынный по большим праздникам, часто молилась перед чёрной от копоти иконой Николая Угодника, который висел у неё в углу комнаты. Она забыла счёт годам, забыла о своей жизни, но умереть она не могла, не побывав на могиле сына в далёкой Псковской области. Паша жила, захваченная только одной мыслью, одним желанием – поехать на могилу сына.

Прочитав рассказ, понимаешь, сколько лет потребовалось ей, чтобы из своей пенсии набрать пять тысяч, которые нашли у Паши после её смерти. На могиле она подумала о памятнике, хотя собирала деньги бессознательно, деньги для сына, которого не было. Она приехала на свидание с сыном. «На могиле мать повалилась на травяной холмик и завыла, запричитала. В голос. Жутко. До мороза в коже. Выплакивая последние слёзы. Она жаловалась сыну на своё сиротское житьё, на одиночество. Она жалела сына и жалела себя без него. Она кляла судьбу за то, что она, старуха, всё ещё живёт, а он, которому жить да жить, лежит в земле... Бабушка Паша всё причитала, и плач её разносился далеко окрест... Собирались люди, сочувствуя горю матери и чтя чужую память. Женщины плакали». Вернувшись домой, Паша умерла. Она выполнила свой долг перед собой, перед сыном, перед Богом. В рассказе нет ни морали, ни выводов. Он за-

ставляет переживать, думать, сочувствовать. Его можно назвать эпопейным, рассказ показал судьбу женщины, её материнский подвиг, а на деньги, которые у неё нашли, ей бы надо поставить памятник.

Рассказ талантливый, это удача автора, свидетельство времени, в нём достоверно описаны послевоенные годы, о чём говорит обилие деталей той жизни, например, одежда («плюшка»), обувь («румынки»), это то, что тогда носили женщины. Описание жилища, характеристика персонажей отличаются художественностью, психологизмом. Удивительно умение писателя слиться со своим героем, что позволяет ему передать все его мысли и чувства как бы изнутри, будто всё это было с ним самим. Поэтому и читателя этот рассказ не оставляет равнодушным.

Рассказ «Василина» показывает судьбу женщины, у которой много детей, четверо живут с ней в одном городе. Василине уже за восемьдесят. Она уже не могла со всем справляться сама, ей нужна была помощь. Она плохо спала, по ночам её мучила бессоница. Тогда она «перебирала по кусочкам свою жизнь, не сетуя на судьбу, с покорностью принимая всё, что судьба ей назначила, и выжимая из этого те крохи счастья, которые на её долю выпали. И получалось так, что эта скудная доля хорошего заслоняла всё плохое, которого было в её жизни значительно больше». Она жила у старшего сына. Но однажды утром невестка заявила ей, что они отвезут её к дочери Катерине. «Василина оставила кружку с чаем и захлопала подслеповатыми глазами, сияясь вникнуть в слова невестки и понять шутит она или что»? Невестка не шутила, сын не протестовал. Василину отвезли к другой дочери. Другая дочь, узнав, что мать привезли к ней жить, не обрадовалась. У неё был мужчина, жила она в однокомнатной квартире. За ужином Катерина обратилась к матери: «Мам, что, если я отвезу тебя к Тоньке»? Дочь объяснила матери, почему так нужно. Антонина встретила их хорошо. Сели за стол. «В разговоре стали ругать Николая за мать». Потом Антонина, глядя на Катерину в упор, продолжила: «Нет уж. Он, паразит, квартиру получил вместе с маткой. Погостить, пожалуйста!.. Мам, ты побудь денька два, я разве против? А завтра я к этим схожу. И

замолчала». Утром Василина с узелком пошла к сыну Егору, но и там пробыла недолго, сын болел, она была ему обузой. «Ох-хо-хо», – думала Василина, – долго живём, лишнее уже». Вскоре Василина умерла. Собирая деньги на похороны, дети переругались, но похоронили как нужно «по ритуалу».

«С кладбища шли с лёгким сознанием исполненного долга, умиротворённые и доброжелательные не только друг к другу, но и к человеческому вообще. Вблизи смерти невольно приходило смирение, а сердце очищалось от накипи и зла. Всё земное и суетное казалось теперь маловажным и лишним».

Так заканчивается рассказ. Смерть примирила всех. Но своим рассказом писатель поднимает животрепещущую проблему нашей современной жизни. Это не проблема отцов и детей. Это проблема отношения к пожилым людям. Она актуальна, мы видим это повсюду, слышим по радио, по телевидению. Откуда эта дегуманизация общества, безнравственность и равнодушие? Реформы, кризисы, конечно, и они в этом виноваты. Очень грустно, что снова появляются «лишние» люди. В XIX веке в литературе у классиков ими были Чацкий, Онегин, Печорин. Теперь мы наблюдаем новый тип «лишних» людей в массовом порядке. Хорошо, что писатель ставит эту проблему, привлекая к ней внимание. Об этом надо писать, это надо обсуждать, это надо решать.

В рассказе «К сыну» речь идёт тоже о старой матери, приехавшей жить из деревни к сыну в город. Но это другая история. Сын любит мать, сын любит жену. Женщины не могут найти общего языка. Начинаются конфликты, от которых страдают все. Мать проявляет мудрость, ей надо быть мудрой, у неё за плечами долгая жизнь. Она уезжает к себе. Здесь проблема психологического характера, людям не хватает толерантности, они не умеют общаться. Если матери хватило мудрости, то молодой жене не хватило культуры общения, возможно, и жизненного опыта. Этот рассказ может быть уроком для молодых. Тут же вспоминается семья Григория Мелехова из «Тихого Дона» М. Шолохова, как вели себя невестки в доме мужа, нравилась им свекровь или нет, были правила поведения, были устои. Семьи

были большие, и все уживались. Теперь семья – закрытая ячейка из трёх человек с массой проблем. И такая мысль приходит в голову, когда читаешь этот рассказ.

Рассмотрим ещё как рассказы два эпизода из романа «Наводнение». Действующие лица этих рассказов – подростки. Первый – «Наводнение», второй – «Краеведческий музей». В рассказе «Наводнение» показана экстремальная ситуация. Весна, в городе наводнение. Стихийное бедствие. После третьего урока ребят отпустили. Они пошли на берег. «По речке быстро неслись льдины и льдинки. Большие льдины сталкивались, наполнили одна на другую. Оживление вызвала собака, плывшая на льдине. Она скулила и металась от одного края к другому. Кто-то засвистел, заулюлюкал, но большинство собаку жалело, и вздох облегчения прошёл по толпе, когда наперерез льдине с собакой устремилась моторка». Собаку сняли. К вечеру вода затопила прибрежную улицу. Утром все были на берегу. Вода поднялась. Кое-какие дома подтопила, люди даже сидели на крышах. «Каменное крыльцо прокурорского дома вода залила до самых дверей, а убогий домик бабушки Хархардиной плавал в воде по самую форточку». Для ребят это было приключением, стихия их притягивала, они не оставались на месте, им надо было видеть всё. Кто-то садился со взрослыми в лодку. Другие побежали в кинотеатр на верхней улице, там не было воды, людям раздавали чай и булки. К вечеру вода стала спадать. Наводнение кончилось, но для ребят это стало незабываемым событием. Они были не только его свидетелями, но и участниками, приносили информацию, в кинотеатре помогали раздавать булки. А ещё это был для них нравственный и жизненный опыт. Они видели, как наводнение сплотило людей, они шли на выручку друг другу, все стали серьёзными и активными, делали всё, что могли, чтобы противостоять стихии.

«Краеведческий музей» – посещение ребятами впервые музея, где они открыли для себя массу интересного: «Они не могли оторвать глаз от чучела бурого медведя, они долго не отходили от макета древнего поселения с очагом и нехитрой утварью. <...> Эти древние исторические предметы излучали что-то не-

уловимое, что принимало их сознание, потому что они не были чужими этому прошлому, они были его частицей, его живым продолжением. <...> По дороге домой они оживлённо обсуждали увиденное в музее, не толкались, не кричали и были рассудительны». И как говорит один из ребят, «наверно, за часы, проведённые в музее, мы стали чуть-чуть взрослее и, может быть, умнее». Конечно, это так, ребята пойдут и в другие музеи. Всё в рассказе достоверно, подробно, в деталях описаны залы музея, показана его привлекательность. Прочитав рассказ, люди любого возраста, тем более молодые, захотят пойти в музей, куда пригласил их автор рассказа.

В заключение отметим, что рассказы Валерия Анишкина ценны тем, что через частный случай он показывает, помогает увидеть, понять и осмыслить явление, тенденцию. Автор привлекает внимание общества к важным проблемам, которые волнуют людей, ждут своего обсуждения и разрешения. Писатель – свидетель эпохи, а его произведения дают представление о времени, о социальной среде, о жизни современников, это интересно даже историкам. По его книгам можно объёмно увидеть послевоенное общество, проследить его эволюцию до наших дней.

Стилистика рассказов, манера речи автора, диалоги, владение словом, лексика, внутренние монологи, несобственно-прямая речь, наблюдательность, точная деталь – вот основные характеристики прозы Валерия Анишкина.

Свой талант писателя – тонкого психолога, глубокого аналитика, умеющего показать человека и его чувства, Валерий Анишкин отдаёт людям, защите нравственных, гуманистических, подлинных ценностей. Все эти рассказы, напечатанные в книге «Баламуты», в журнале «Русское поле», уже нашли свою дорогу к читателям.

## **ПУТЕШЕСТВИЕ С РОБЕРТОМ ДЕССЕ К ТУРГЕНЕВУ**

Австралийский писатель, критик и тележурналист Роберт Дессе узнал о России в середине 1950-х благодаря нашим спутникам и полёту Юрия Гагарина в космос. Тогда Россия в пред-

ставлении многих была символом всего нового и передового. Р. Дессе купил словарь русского языка, и вся жизнь его получила новое направление. Русский язык стал его большой любовью, он окончил курсы русского языка, а в 1966 году приехал учиться в Московский университет. Писатель увлёкся Россией, с годами увлечение перешло в любовь к нашей стране, её культуре, литературе. Однажды, оказавшись в Германии, он напал на след Тургенева. Он уже знал русскую литературу, его поражали бесконечные вспышки фантазии Гоголя, громы и молнии Достоевского, масштабные исторические панорамы Льва Толстого в «Войне и мире». Ещё студентом Р. Дессе прочитал всё написанное Тургеневым, но лишь десятки лет спустя испытал к Тургеневу то, что Т.С. Элиот называл «чувством родства или, вернее, некоей личной близости», основанной на «тайном знании». Дессе начал чувствовать себя «другом» великого писателя. Он пишет, что это чувство возвышало его, настоящая дружба вызревает долго, ей нужно время, чтобы окрепнуть, у Дессе на это ушло тридцать лет. Чтобы сильнее ощутить духовное родство с Тургеневым, Дессе посетил все тургеневские места в России, Германии, Франции. Он полагает, что Тургенев жил в «сумеречное время», в «межеумочном» пространстве между эпохами, когда любовь, как её понимали на протяжении веков, стала редкостью. А ещё через сто лет такая любовь, похоже, и вовсе исчезнет. И то, как Тургенев раскрывает эту тему, – любовь в период сумерек любви, «хватает за сердце». Книга Роберта Дессе, о которой пойдёт речь, называется «Сумерки любви».

Будучи в Баден-Бадене, Р. Дессе прежде всего отправился на Лихтенталевскую аллею, где собиралось русское общество и часто на скамейке у каштана сживал Тургенев. Р. Дессе сразу узнал скамейку по памятнику, установленному возле «русского» дерева стараниями Министерства культуры Российской Федерации. На табличке: Иван Тургенев и годы жизни. Отлично вылепленная тургеневская голова на низком постаменте. Крупная голова, красивое, с окладистой бородой лицо, с длинным, чуть продолговатым носом, глубоко посаженные глаза, выдающиеся скулы, густая ухоженная борода. Красивая голова. Тургенев был поразительно

красив, по словам всех, кто его знал. Он прожил в Баден-Бадене семь лет, и его европейские романы «Накануне», «Дым», «Рудин», «Дворянское гнездо» были написаны здесь.

Сидя на скамейке, Р. Дессе вспоминает роман «Дым», о его персонажах, о любви и долге. В наши дни, в отличие от века, которому принадлежат Литвинов и Ирина, мы лучше знаем то, чем все прочие нам обязаны, хорошо знаем свои права. За отсутствием нравственных норм мы прибегаем к букве закона. Люди нарушают нравственные нормы при любом удобном случае. Тургенев, пишет Дессе, был одержим идеей любви, ещё более непривычной для нас, чем любовь Литвинова или Татьяны в романе «Дым». С той самой минуты, когда впервые увидел Полину Виардо, он был верен ей всю жизнь, до последнего вздоха. Ему было двадцать пять лет, ей – двадцать два, и он влюбился без памяти. И в следующие сорок лет жизни Тургенева, пишет Р. Дессе, были и увлечения, и нежная дружба, но не было и часа, когда бы он не обращался мыслью к своей возлюбленной, рисуя в воображении её образ – горящие угольно-чёрные глаза с тяжёлыми веками, пухлые, чувственные губы, блестящие чёрные волосы, забранные назад и оставлявшие открытым высокий чистый лоб. Далее писатель продолжает, что не может подыскать слова для этой любви. Назвать их связь «любовным союзом» банально и неверно. Сказать, что он был безумно влюблён, наводит на мысль о несчастном страдальце, но ведь чувство к Полине придавало ему сил, духовно обогащало. Нельзя объяснить это просто страстью, хотя она и присутствовала в первые годы. Не было это и возвышенным «обожанием», как у Бодлера и Блока к их дамам сердца, – почти в каждом письме Тургенев целует ручки и ножки Полины, что показывает и его физическое влечение. Дессе допускает, что для такой любви ещё не придумано имени, поскольку немногим довелось испытать нечто подобное. И Тургенев был доволен своей судьбой.

Роман «Дым» заморозил Дессе лексическим богатством своей речи, россыпью слов, передающих малейшие оттенки настроений и чувств: желаний, влечений, отчаяния, гнева, печали и радости. Каждая записка Ирины и Литвинова друг другу – это крошечный

шедевр, каждая их беседа тоже показывает их прекрасное знание родного языка. Это и лёгкое нарушение порядка слов, ритма, использование приставок, суффиксов и огромный словарный запас.

Просвещённые читатели понимают, что реальные люди так не говорят. Но так Тургенев демонстрировал своё литературное ремесло: мы видим не просто жизнь, а искусство – тонкое, изощрённое тургеневское письмо. Прожить жизнь, не зная, что у красного цвета есть такие оттенки, как багровый, алый, кумачовый, гранатовый, пунцовый, кармин, – это лишить себя чего-то важного, поэтического. Поэзия – нечастая гостья в нашей повседневной жизни, на неё нам не хватает времени, а жаль.

Тургенев, написавший в Баден-Бадене несколько романов, был русским писателем до глубины души. Каждая его книга (свидетельствующая об удивительном богатстве изобразительных средств) изобилует русскими пейзажами, народными характеристиками, раскрывает особый образ мыслей и чувств, начиная с «Записок охотника», действие которых разворачивается недалеко от его Спасского-Лутовинова, до последних мистических рассказов. Он был свободным русским и отстаивал своё право играть на русской скрипке любые мелодии.

В Баден-Бадене, куда Достоевский приезжал, чтобы играть в русскую рулетку (он всю жизнь нуждался в деньгах), Тургенев не ходил в казино, но он играл в карты, играл на счастье, а счастьем для него были любовь, мечта, чтобы Полина была только с ним. Она сделала выбор в его пользу, но это было не совсем то, о чём он мечтал. Сорок лет отдал Тургенев своей даме сердца. Стоит учесть, что на его натуру оказала сильное влияние его властная мать-помещица. У мадам Виардо тоже была страсть по власти, Тургенев бросался к ней всегда по первому зову. «Месяц в деревне» был написан Тургеновым, когда он гостил у Виардо в замке в Куртавнеле. В пьесе друг семьи влюблён в хозяйку, это чувство захватывает его, подчиняет ей всецело. У женщины (Полины Виардо) – свобода выбора. И она на глазах у Тургенева заводит роман с Шарлем Гуно (композитором), правда, пьеса к этому моменту уже была написана.

В Баден-Бадене, в этой тихой и прекрасной гавани, в счастливые годы, по словам самого Тургенева, он написал самые мрачные свои произведения. Одно из них «Довольно». Вот цитата: «Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко неинтересна и нищенски плоска. Проникнувшись этим сознанием, отведая этой полыни, никакой уже мёд не покажется сладким». Тоска, страх, даже паника – всё это случается в жизни каждого, тем более творческого человека. В это же время Тургенев работает над фантастической повестью «Призраки», где даже Париж, венец цивилизации, представлен автором на удивление шумным, нездоровым, уродливым, обречённым «человеческим муравейником». Рассказчику вдруг опротивело наблюдать бессмысленное шевеление людей на нашей планете, где природа и человек бесчувственны и обречены на уничтожение. Вот это и есть у Тургенева вкус полыни. При таком ощущении душевной пустоты и внешнем благополучии Тургенев мог прийти к мистицизму, но этого не случилось, хотя он и интересовался сверхъестественным. У каждого бывают кризисы, приступы меланхолии, каждый справляется с ними, как умеет. Тургенев пошёл путём отказа. Смирился с тем, что он бессилен перед лицом высших сил, играющих человеком: это судьба. Слепой случай и непреложные законы природы. Успокоением была и любовь, под этим он подразумевал страсть к женщине, дружбу, нежные чувства, привязанность, верность, надежду.

Из Баден-Бадена Тургенев уезжает в Париж, где поселяется вместе с Виардо на улице Дуэ, в двух шагах от «Мулен Руж». В Париже Тургенев написал половину романа «Отцы и дети». В ясный день он любил ходить в сад Тюильри, чтобы посидеть на лавочке, понаблюдать за ходом жизни, поразмышлять, как когда-то на своей любимой Лихтенталевской аллее в Баден-Бадене. Автор романа «Отцы и дети» считал: суть всех наших проблем не в том, что в век бездуховности всё дозволено, как думал Достоевский, но в том, что любовь становится почти невозможной. А без любви, как сказал бы Тургенев, жизнь вообще теряет всякий смысл. И во всех романах Тургенева проводится мысль: начиная с середины девятнадцатого века существование души оказалось под вопросом, стало чрезвычайно трудно любить.

В Париже жизнь Тургенева не была скучной: участие в литературном процессе, светские приёмы, всегда рядом любимая женщина. Он общался со всеми писателями, ставшими, как и он, великими. С Флобером он дружил, они ценили творчество друг друга. Мопассан – ученик Флобера и Тургенева, которого он тоже считал своим мэтром. Мопассан, тоже друг Тургенева, восхищался его «Записками охотника» за то, что писатель показал крестьян людьми, достойными уважения. Это было ново. Другом считал Тургенева и Мериме, поверяя ему сокровенное, давая Тургеневу печатать свои произведения раньше в России, чем во Франции. Доде, Золя, Гонкуры, они все знали друг друга, это был один круг общения. Генри Джеймс признавался, что после полуденных завтраков, он покидал тёплую компанию «в состоянии необычайного «внутреннего возбуждения», что, когда начинал говорить, Тургенев всегда «оживлял» воображение слушателей. Он был красноречивым, великолепным рассказчиком. В салонах дамы слушали его, затаив дыхание.

Несмотря на присущую французам внешнюю жизнерадостность, по утверждению Тургенева, они часто были «холодными и банальными». Возможно, во Франции ему недоставало души, русской души. Зато здесь была *civilisation* (цивилизация), в которой он всегда нуждался. Привязанность к замужней женщине приковала его к этой стране. Именно это «чужое гнездо» спасало его любовь, иначе высокое чувство могло бы превратиться в рутину или утонуть в мелочных обязанностях, что часто случается в браке. Ничто в жизни Тургенева не указывает на то, что он представлял себе женитьбу как союз двух людей, при котором любовь расцветает пышным цветом. Брак может оградить от одиночества, но брак нигде в его произведениях не изображается в виде раскалённой добела жаровни. Все его главные персонажи без исключения умирают или кончают жизнь самоубийством, не успев вкушать радостей брака, или же занавес падает до того, как речь заходит о женитьбе. Любовь, а не брачные узы привлекала Тургенева, причём любовь свободная. Паутина любовных отношений, в которую угодил писатель, до конца его жизни была сутью его счастья. Это не был каждый миг безумный восторг, тем не менее, его жизнь была

наполнена счастьем, а также, без сомнения, печалью и мукой, ибо счастье (в отличие от радости или блаженства) включает в себя и эти чувства. Да и во всех произведениях писателя его в первую очередь волнуют эмоции персонажей. Вирджиния Вульф писала: «Для Тургенева его книги – вовсе не последовательность эпизодов, а последовательность эмоций, исходящих от центрального персонажа...Связаны здесь не сами предметы, а чувства, и, когда, прочитав книгу, испытываешь эстетическое удовлетворение, достигается оно потому, что у Тургенева необыкновенно тонкий слух на эмоции, и получается правдивая, слитная картина».

Р. Дессе пишет, что тургеньевский необыкновенный слух на эмоции проявился с особенной силой в романе «Дворянское гнездо». В нём авторские наблюдения абсолютно естественны и на редкость поэтичны, поэтому он считает лучшим этот роман Тургенева. Чтобы написать шедевр, добавляет Дессе, как раз и нужно прислушаться к тишине, а потом взять и нарушить её.

Об этом романе Роберт Дессе вспоминает в Спасском. Мы читаем следующее: «Когда Тургенев жил во Франции или Германии, он с нежностью вспоминал о России: «...соловьи, запах соломы и берёзовых почек, солнце и лужи по дорогам, вот чего жаждет моя душа». Всё это – Спасское. И далее Дессе продолжает: «Наверное, мы все с нежностью вспоминаем те места, где нас ничто не неволит, где мы можем наконец побыть наедине с собой. Год за годом Тургенев приезжал сюда из Баден-Бадена и Парижа, чтобы новыми глазами посмотреть на всё, что он узнал, и написать о том, что видел, с высоты вновь приобретённого опыта. (Зачем же ещё возвращаться домой?) Лаврецкий в любимом романе Р. Дессе «Дворянское гнездо» приезжает домой, в родовое гнездо, очень похожее на Спасское. «Тарантас его быстро катился по просёлочной, мягкой, дороге, вокруг – свежая, степная, тучная голь и глушь. Лаврецкий погружается в тишину, словно на дно реки. Глядя в окно на сад, он прислушивается к тишине», как и Р. Дессе в то утро в Спасском, «ничего не ожидая – и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то».

Самые удивительные страницы книги «Сумерки любви» Р. Дессе посвящены Буживалю. Что такое Буживаль? Сто лет на-

зад каждый парижанин знал это место. В 80-е годы девятнадцатого века всё пространство вдоль Сены от Аржантёя до Буживаля было излюбленным местом отдыха парижан, особенно по воскресеньям. Там они катались на лодках, купались, прогуливались вдоль реки, обедали в прибрежных кофейнях, смотрели на регаты, устраивали пикники на траве. Это была кипучая жизнь. А также это место, по словам братьев Гонкур, было «пейзажной студией современной французской школы» живописцев, ставших известными и любимыми во всём мире. Кеннет Кларк выразился ещё более определённо: «Плавучий ресторан «Лягушатня», знакомый многим по полотнам Ренуара и Моне, – это родина импрессионизма». Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Писсаро, Сёра, Сислей, а с ними и Мопассан, писавший об импрессионистах, дружил с Тургеневым, часто бывал у него в Буживале. В повести Мопассана «Иветта», написанной в год смерти Тургенева есть сцена, в которой, похоже, изображён именно тургеневский дом. «Стол был накрыт на веранде, выходящей на реку... Вилла «Весна» стояла высоко над излучиной Сены... Напротив дачи горизонт зелёным шатром замыкали гигантские деревья острова Круасси, а течение реки открывалось взгляду вплоть до плавучего ресторана «Лягушатня», спрятанного в листве.

Спускался вечер – тихий вечер, красочный и мягкий, какие бывают по берегам реки, мирный вечер, который навевает блаженное чувство покоя. Было тепло, было отраднo жить на свете... Все восхитились, когда вышли к столу. Радость охватила сердце при мысли о том, как приятно будет пообедать здесь, на лоне природы, созерцая речную гладь в свете сумерек и вдыхая чистый, душистый воздух...».

Тургенев назвал свою усадьбу «Ясени» (есть что-то общее с «Ясной Поляной» Толстого). Дом расположен высоко на холме, среди елей, ясеней и плакучих ив. К дому подступают вековые деревья окружающего леса, шагнув за решётчатые ворота, можно подумать, что ты в России. Именно в этом доме 3 сентября 1883 года великий писатель скончался.

Особенное впечатление в доме-музее «Ясени» производит кабинет И.С. Тургенева. Ступив в кабинет, обитый красным што-

фом, из окон которого открывался дивный вид на Сену, Р. Дессе испытал потрясение, как бывает, когда с удивлением обнаруживаешь, что смотришь на друга иными глазами. Вот настоящий стол Тургенева, за которым он сидел, внося последние поправки в роман «Новь», обдумывая сюжет «Клары Милич», «Песни торжествующей любви» и других, блистательно написанных фантастических рассказов последних лет. А позади стола – резной книжный шкаф чёрного дерева, массивный стул тоже чёрного дерева. Сама вещность этих предметов: шелковистая ткань киноварных обоев, уютное тепло деревянного стола делают эту комнату словно бы прозрачной. Кабинет просторный, светлый, с окнами на три стороны. Появляется ощущение домашнего уюта. Становится очевидным, что здесь, наконец, Тургенев свил своё «гнездо». Эта комната, его кабинет, была воплощением настоящего «гнезда», по которому он тосковал всю свою жизнь. (Неудивительно, что он назвал усадьбу «Ясени» – по имени дерева.) Кабинет даёт представление о том, что составляло смысл его жизни и заставляло биться его доброе, благородное сердце. В роскошном красном кабинете Р. Дессе оставил в стороне все прежние образы Тургенева и начал мысленно составлять новый образ.

«Кроткий великан», как говорил о нём Эдмон Гонкур, средневековый трубадур, склоняющийся к ногам прекраснейшей из дам, либерал-пессимист, каким его представляет Том Стоппард, усердный летописец, запечатлевший пути русской интеллигенции, остроумный собеседник, изгнанник, реалист, романтик, певец неразделённой любви, любитель сверхъестественного, охотник, Гамлет, Дон-Кихот. И тут из всех этих образов родилось нечто единое, озарённое тайным огнём. И это пламя можно назвать «земной, смертной любовью». После романа «Отцы и дети», который вышел за десять лет до его приезда в Буживаль, все остальные романы Тургенева не имели никакой политической окраски. Сидя за своим столом, он размышлял о любви и смерти. Любовь и смерть. Только это – и больше ничего. Писатель говорил своему другу графине Ламберт, что политика никогда его не интересовала и не будет интересовать. Он обращал внимание на политику только как писатель, призванный изображать современную жизнь». Но у него

была своя позиция в отношении всяких радикалов, которые идут в революцию и не верят в неё, а главное – не верят (не любят) в себя, они всегда будут обречены на провал.

В молодости, как и многие известные люди его поколения – Белинский, Анненков, Некрасов, Фет, Бакунин, Герцен – Тургенев отказывался верить, что общество должно выбирать между хлебом и свободой. А в зрелом возрасте любимым словом Тургенева стало слово «примириться». Человеческая жизнь может казаться бессмысленной и всегда плохо кончается, но нужно смириться со своим жребием. Если счастье ускользает от вас, не придавайте этому слишком большого значения. Если бурная страсть превращается в нечто более спокойное, можно довольствоваться тихим тлеющим огоньком, ведь и он дарит тепло. Если просвет бывает редко или оказывается миражом, наберитесь терпения и ждите. Если любовь, хоть вы пытаетесь удержать её, утекает сквозь пальцы, нужно примириться с тем, что останется. Любви никогда не бывает достаточно.

По мнению Р. Дессе, в известном смысле Тургенев руководствовался этим принципом. Политические дискуссии, стычки между консерваторами и радикалами, между славянофилами и западниками – в действительности просто (вспомним слова Гамлета) «отражение того века и того возраста», в котором бушуют любовные страсти. Закроем книгу Роберта Дессе «Сумерки любви» и на обложке прочитаем:

«Мне радостно сказать вам... что я ничего не видел на свете лучше вас, что встретить вас на своём пути – было величайшим счастьем моей жизни, что моя преданность и благодарность вам не имеет границ и умрёт вместе со мною.

Да благословит вас Бог тысячу раз!..

Вы – всё, что есть самого лучшего,

Благородного и симпатичного на этом свете».

Из письма И.С. Тургенева Полине Виардо».

Октябрь 1850 г.

Совершив все эти путешествия к Тургеневу, Р. Дессе находит в писателе родственную душу. Почувствовав свою сопричастность с его творчеством, став другом великого русского писателя, он

слышит Тургенева, когда разговаривает с ним. Автору книги «Сумерки любви» приятно думать, что, вернувшись домой, он ещё раз перечитает Тургенева.

В год 200-летия нашего великого писателя-земляка мы тоже перечитаем наши любимые произведения Ивана Сергеевича Тургенева и задумаемся о судьбах современной литературы.

### **«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», 2012 г.) 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 ещё 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 чём 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 костёр, когда она, заламывая руки, читала монолог из «Трёх 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 ходить стал, носить в себе мечты. Это я так, в шутку. Пойдём 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 создаёт 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 приёме, 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 развёртывается сюжет, имеющий в основе мистерию, то есть автор мифологизирует прозу с целью придать повествованию универсальный характер. Дётся история некоего библейского города Гоморры, которого погубили пороки. Бог захотел спасти Гоморру. Нашёлся праведник, он видел войны, угнетенье, 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 черёмухой 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 её 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 вперёд в ней расплотившиеся черви, что станут править свой черёд». Это параллель со стихотворением Бодлера «Падалъ», когда поэт описывает червей, пожирающих падаль лошади, и говорит, что красота его возлюбленной сохранится в его памяти после её смерти.

Значит, в прозе Быкова есть виртуальный мир, как и у Шарля Бодлера. Вот переключка Быкова с Лермонтовым. «Над камнем, лавою и глиною с мечом пронёсся 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 тёмные 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, влечёт 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» создаёт 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.

Возьмём 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 чьё-то семейное счастье хотя бы, так сказать, в виде салата с чужого стола. Такой парадоксальный приём 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 мушкетёрами». Героиня Быкова – большая охотница за состоятельными мужчинами. Она активна и беспринципна в своих притязаниях. Вот в купе поезда входит её бывший любовник. Она подумала, что встреча с Прохоровым – простое совпадение, но после его звонка второму её

любовнику Паше поняла, что встреча подстроена. Эта парочка порядочно надоела героине, она предпочла им когда-то молодого Григория. Другой её 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, ещё 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 трёх по имени Коля, на что она отвечает, что его оправдали.

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

Рассказ «Можарово» посвящён людям, развозящим гуманитарную помощь. Герой рассказа – репортёр 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 всё думал о том, как он вернётся в редакцию, и если он напишет что-либо об этом селе Можарово, так это правду. А за правду не пропустят его репортаж.

Репортёр Васильев прошёл в двенадцатый вагон, окна в нём были разбиты, крыша прогнута. Другой персонаж Кошмин сказал ему: то ли ещё будет.

Репортер Васильев вернулся из поездки и написал не репортаж, а рассказ и назвал его «Можарово». Что странно, я знаю

населённый пункт под таким названием у нас на Орловщине, в Луковском сельсовете. Можарово пока ещё 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 всё 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 нём 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 её домой. Всё 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, обрёл 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 одно-

имённого романа Агаты Кристи. В рассказе «Сон о Гоморре» показана фантастика. Гоморра спасена благодаря праведнику, который предпочёл земную жизнь с её 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», изображённого 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, «двоумирием» – у романтиков. В обоих случаях творчество связано с идеальным, божественным, с универсальным, вселенскими 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 всё 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 идёт от игры, выдумки писателя, стремления с самого начала захватить читателя своими воображением, повести за собой, в дебри творчества, своих интересов, своих знаний, своего стиля, сделать читателя своим человеком в литературе.

Для сравнения возьмём из классиков XIX века Лермонтова, его «Штосс» – последнее прозаическое произведение писателя-романтика и нашего современника Дмитрия Быкова с его прозой – сборником рассказов «Мужской вагон» (2012 г.). 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 поведёт читателя автор. Не узнаешь и чем закончится тот или иной рассказ. Концовки вообще «изюминка» Быкова в том же его «Мужском вагоне». Однако все-му у Быкова веришь, вот в чём, 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 «Мёртвые души», но делает это так, что уже вначале захватывает читателя такой реализм, который можно называть «магическим».

«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 Игоря Волгина короткое, глубокое, переходящее из прошлого в будущее: «Читайте классику».

## **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 остаётся 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, посвящённую 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 сообщил С.А. Венгерову, что отпустил всех дворовых на волю, других крестьян перевёл на оброк. Это произошло ещё 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, всё ещё 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 от своих жестоких хозяев, но они общались и с просвещёнными, высоконравственными 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 ещё 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 XIX века, когда получили паспорта и поехали в город за лучшей жизнью. Тогда и начался исход сельских жителей в города. Это процесс общемировой, о чём 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 посёлки, фермеры смогут снабжать людей необходимыми продуктами. А пока нам остаётся только с жалостью вспоминать утраченные «райские» уголки, особенно во Мценском районе (жемчужине Орловщины).

В книге писатель ведёт нас по местам вокруг Спасского-Лутовиново, дорогого сердцу русского человека, особенно уроженца Орловской области. Мы видим родные пейзажи с холмами и перелесками, речками и прудами, лугами и косогорами. То, о чём 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 Голоплёки и её 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. Ещё 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, своё 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 талан-

та <...> 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 Голоплёк, но живёт на посёлке и уже не может дойти до своей деревни. У неё ещё замечательная память (человек жив пока у него есть память), она без устали поёт, 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 её ставит. Людмила Николаевна пыталась и сама помочь тургеневским женщинам в прямом смысле этого слова. В очерке о сёстрах Фёдоровых она пишет, что обратилась за помощью к одной молодой начальнице, а та ей ответила, что они, дескать, лодыри. Одной из сестёр 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 посёлке есть люди. Все эти женщины, о которых мы читаем в книге, с трудными судьбами, они видели войну, пережили послевоенную разруху. Вынесли всё на своих плечах, их держала родная земля, любовь к родному краю. Вот как говорит о своей деревне Ольга Петровна Борзёнкова: «Краше всех были наши две: Борзёнки да Шаламово. Да ещё Голоплёки были ничего... Но наши-то, как игрушки! Все в садах, дома каменные, крепкие, народ чистай, красивой ...»

А вот рассказ о своей жизни ещё одной тургеневской женщины, крестьянки из деревни Губарево, Екатерины Андреевны Тарасовой-Овсянниковой. «Мы детство своё провели плохое.

<...> Детей было четверо: я старшая. Учиться мне, считай, не пришлось... Война ещё 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 тёплую одеялку. А сени строили сами с Виктором. Избу построили четыре на четыре. Какие мы на себе бревна носили! В 15 и 17 лет. А таскали большие. <...> На быках пахали, сеяли вручную кое-как. Косили сами крюками, чем рожь-то косят. И не емши, руки – ну что мясо становилися, дрожали. <...> Жили всегда трудно: работа да работа, дома да в колхозе». Сколько надо было иметь мужества, какую силу духа, чтобы вынести всё, выжить, дожить до глубокой старости. Это же подвиг русских женщин, тургеневских женщин. Спасибо автору этой книги, что она показала нам всё 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 Голоплёк 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 уйдёт из жизни и наше поколение. И никогда больше не услышат люди этого мягкого и задушевного, словно песня, исходящая из самого сердца, доверительного и удивительно складного, колоритного, изобретённого 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 подтверждённые документами, о различии потомков крепостных крестьян и потомков «искон-

ных однодворческих деревень с их традиционной культурой». Однодворцы, по словам автора, более сдержанны, осторожны в общении с незнакомыми людьми, более вдумчивые. Потомки крепостных 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 всё, 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 её 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 своё будущее» (И.С. Тургенев).

## ПРОЩЁНЫЙ ДЕНЬ

Рассказ орловского прозаика Игоря Лободина «Прощёный 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, ещё раз убеждаясь в близости чувств. И вот он стал приезжать к ней по праздникам. Как-то на весенних каникулах он увидел её маленькую дочурку, смутные надежды поселились в его груди. Но вскоре это письмо от неё ему в Москву – к чему всё это, дочери нужен отец...

Как видим, рассказ не столько о самой любви, сколько о нестроенной, 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 её 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 лёгкость и воздушность, которые присущи инею. И тут же за спокойной, раздумчивой манерой письма начинает проглядываться эпистолярность. Дело, конечно, не в письмах, не в «почтовом романе». Прочитав рассказ, понимаешь, может быть, главное: концепция несоизмерима с объёмом, отчего рассказ, почти повесть по объёму, остаётся по сути той же миниатюрой, что и его первый вариант из книги «Пучок земляники».

Здесь одна сюжетная линия, автор ведёт 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 счёт в «Поэтике» Аристотелем: «Тот объём 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, всё равно поезд не грузовой, а пассажирский.

И вот, наконец, долгоождаемое – 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 её, возвысило дух над бытовыми, житейскими волнами. В героине, действительно, отсвет тургеневских девушек. И это создаёт настроение, что, конечно, совсем неплохо в наше жестокое время. Хотя писать о любви всегда было делом нелёгким. И всё же по настрою, по стилю ждётся действия, именно поступка от героини, её выбора между семейным долгом и чувством. И героиня, приподнятая воображением героя, уже не оправдывает себя.

Отстранённость автора не означала человеческого отчуждения. Жизнь только материал для писателя. Согласимся, для художника, для его творческой натуры этого мало. Цитирование героиней четверостишия о смерти (автор Афанасий Фет) – это всего лишь призыв к красоте, любви. Не подкреплённое 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. 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 придаёт 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 всё 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 её лице».

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

Но беспокоит иное: когда герои берутся за рассуждения, холдом 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 так вы по своему темпераменту? Излишне частые ссылки автора на писателей различных эпох, сами литературные реминисценции затеняют 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 Орёл, вокзал, чёрный 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 отражёнными в ней облаками между серо-зеленевших берегов». О чём 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 Гёте, природа «всё разъединяет, чтобы снова всё соединить». Каждая точка Вселенной, каждый индивид замыкается в себе, обособляется, чтобы быть независимым и свободным. Но как всё 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 костёр. 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 выпол-

нять 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, обретённом женщиной только в своём мирке, явно анахронична, нуждается в переосмыслении. Что же смущает молодую женщину в её выборе – в конце концов вина перед собой или вина перед дочерью? Проблема вины в рассказе «Прощёный 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 её мироощущение. Она тонко чувствует прекрасное, склонна к самоанализу. Если так, то разве не сила её – в её женственности, в её 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 её, всё 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 человек сам, как ребёнок? Что он лучше, чем ложь, так долго скрываема, затянувшаяся, которой кормили нас с детства. Да, дети – наша святыня. И тем более отношения ближе к гармонии – нравственные отношения. А ближе ребёнку всё, 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 ребёнка к тому недетски острому эгоизму, от которого, взрослея, мы часто не знаем, куда себя деть...

Вот как, на мой взгляд, проблема вины в рассказе «Прощёный 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 тётя Таня), сильная, красивая, молодая, весёлая, со звонким, разительным смехом. Её звонкий, залиvistый смех заполнял всё пространство: дом, двор, рощу, куда мы ходили, берег пруда, где он слышался далеко. Особенно в день приезда мужа (дяди Саши), который шёл 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 живём, 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 тётей 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 тёплыми и доброжелательными. 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 мушкетеры» часто повторяется нами в разных житейских ситуациях.

Вышла посмертная книга А.С. Логвинова «Я с приокских полей» (издатель Александр Воробьев, 2013, г. Орёл). Жаль, что она не вышла раньше, три года назад, тогда сам автор был бы её 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 только после смерти, чтобы на этом ещё кто-то и делал себе погоду.

Оценить всё 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 «Окоём» 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, объёмный, 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 неумьное, страна берёз и рек страна, ветрами щедро наделённая, одним простором полонённая, непокорённая она!» Немного слов, но тщательный отбор лексики даёт характеристику страны динамичной с неумьным сердцем, страны прекрасной с лесами и реками, страны свободной, непокорённой, где только щедрый ветер гуляет по её 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 чернозём,  
И всё, что с детства нам знакомо,  
Что малой родиной зовём,  
Во мне как жизненная вежа, которую не обойти,  
Где зримей сущность человека  
И истинность его пути.*

Всё 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 встаёт, особенно – рябина...»

Читая разделы сборника «И это ты, моя Россия», «Золотая моя сторона», находишь и такие стихи «О, Господи! Как тяжко на земле!», «И горек час. И горизонт тревожный...», «На родине без Родины живём», «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 ещё приезжает младший брат из Орла. Немало у поэта грустных стихотворений, но ведь и жизнь его, как жизнь многих хороших русских поэтов, была трагичной. Во всех стихах Александра

Логвинова неравнодушная душа поэта, его боль и переживания о деревне, её людях, о беспросветности крестьянской жизни.

*Никогда ни о чём никого не просила,  
Никогда ничего никому не сказала.  
Только в этом смиренье её 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 её – всё 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 приведённым.

*Как будто года и години сердца изморозили всех.  
И плачут, и плачут рябины  
Тяжёлыми 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 живёт человек, природа формирует его мировоззрение, от неё часто зависит его настроение, а от природных стихий зависит и сама жизнь человека. Александр Логвинов тонко понимает и чувствует природу, и любит её. Возьмём ещё несколько стихотворений об осени.

*Вот и снова туманы в лугах,  
Бег ночей замедляет планета,  
И шафранной зарю в садах  
Остывает на яблоках лето.  
Тянет день паутинную нить,  
В рощах пусто и пасмурно стало,  
И прощально дождём моросит  
облаков лебединая стая.  
Скоро, скоро мои журавли затрубят, улетая далёко,*

*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 ещё об осени.

*Горит лесов широкошумных шаль,  
И с каждым днём светлей на косогоре.  
И с каждым днём торжественнее даль  
На золотом, на голубом просторе.  
И равнодушна дней осенних даль,  
И нет тепла в её 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 её 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 ещё одно стихотворение об осени.

*Покой, покой, природа отцвела,  
Отбушевав, 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 зелеными 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 ли-

стопаде, о боли в душе, что душит ярость (очень глубоко психологически) и великолепный финал о ветре-мальчишке, забравшемся в сад, сбивающем в нём 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, всё, без чего не может быть настоящей поэзии. В книге есть раздел «О любви со мной поговори». В нём много прекрасных стихотворений. Возьмём вот это.

*Когда в полях засентябрит,  
По зеленым пойдём, туманам,  
И пусть сентябрь посеребрит  
Всё, что казалось нам обманом.  
В твоей судьбе, в моей судьбе  
Рассвет улыбкою не зреет.  
На обронённой в ночь тропе  
Чужою радостью повеет.  
И оживёт далёкий миг  
Среди иных воспоминаний,  
Что было счастье на двоих.  
Да, было... и осталось с нами.*

Такие камерные, интимные, личные стихи! Но сколько сердец отзовётся 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, несмотря ни на что, упрямые мужики по Руси.

### **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 зелёными 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 её романтический ореол.

*Она, сдержать не в силах слёз,  
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, посвящённые 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 поёт 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 на 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 зелёными 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 поётся само собой, оно мелодия, которую слышит по-своему каждый читающий. Ключевым словом этой тетради является слово «зелёный» – цвет жизни, цвет радости, цвет счастья («зелёный лес», «зелёный луг», «зелёные глаза» и др.) И все глубокие чувства поэта: радость, счастье, любовь неразрывно связаны с нашей родной, любимой нами природой.

*Руками можно трогать звёзды  
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, всё зависит от них самих и только от них, как они построят своё счастье, как и 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, всё 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.

## СТИХИЯ СЛОВ

*О книге «Родные корни» Валентина Митрофановича Васичкина, члена Союза писателей России, продолжателя традиций русской поэтической школы.*

В Орле вышла новая книга В.М. Васичкина «Родные корни» (стихи, очерки, публицистика).

Смотришь на обложку и видишь крест, у дерева купель Андреевского колодца, родной среднерусский пейзаж, что недалеко от Малоархангельска, святая вода, за которой дед моего отца ходил пешком в 1943, чтобы спасти свою внучку от скарлатины и спас. И сейчас не зарастает эта тропа, едут сюда люди, любят этот источник. Картинка притягивает наш взгляд, приглашая открыть книгу.

На развороте напечатан портрет симпатичного, серьёзного писателя. Из аннотации узнаём, о чём книга, что близко и дорого автору, каковы главные темы его произведений. Он издал 14 книг общим тиражом около 25 тысяч экземпляров, и все они ушли к читателям. Это сразу вызывает уважение, ведь писатель делает великое дело (современный книгоноша), хотя теперь он возит свои книги на машине, он не даёт русской нации, когда-то самой читающей в мире, забыть книгу, перестать её читать в бумажном варианте, в том, в котором она существует тысячелетия. Bravo писателю!

Перевернув страницу, оказываешься в стихии поэзии, которая вводит нас в мир поэта, умеющего выразить то, что есть самого дорогого в человеке – его чувства. И главное из чувств – это любовь, как и заявлено в аннотации: любовь к природе, женщине, семье, своим предкам и самая высокая форма любви (о чём писал Ф.И. Тютчев) – это любовь к своему Отечеству, к своей большой и малой Родине, выше этой любви нет ничего на свете.

Уже первое стихотворение «Дома» наполняет наше сердце теплотой к отчему дому, любовью к родине.

*То речка и роца, то снова угодя пастушьи,  
Так сладко на сердце, за что и воздал бы богам,  
Я город покинул с его суетой и бездушьем,  
Я дома давно, я сумел возвратиться к лугам,  
К ручьям и раkitам, к весёлому летнему грому;  
К слепому дождю – он любил умывать зелена.  
Не блудным я был, возвращаясь к отцовскому дому,  
И рад был отец, ведь он строим его для меня...  
И в конце стиха:*

*На родине жил и довольствуюсь этой судьбой.  
Блесну и угасну я – щедрый, не злой и не вечный,  
Над милым крылечком. Над роццей, над полем,  
над речкой,*

*Как дождик тот самый слепой.*

Мы и в других стихах увидим удачный приём автора – выносить в конец образ уже употреблённый в тексте, чтобы акцентировать, углубить смысл. И мне вспоминается в связи с этим стихотворением рассказ родителей о замечательном человеке, эрудите, талантливом литературоведе Юрии Сазонове из Змиёвки (можно сказать, земляке В.Васичкина), который работал в музее И.С.Тургенева и говорил, когда ему становилось скучно и грустно «еду домой слушать, как растёт трава и идут дожди».

Читая книгу, хочется цитировать почти каждое стихотворение, настолько их смыслы заложены в наших генах. Мы с этим родились, это в нас живёт. Вот стихотворение «В великие дни».

*Так не нами заведено, а далёкими предками:  
Гости в дом – и на стол вино, настоящее,  
чтобы крепкое...  
Хлеб и соль на столе всегда: – Ну, родня моя,  
в красный угол!  
Если с другом, то не беда – хватит места  
родне и другу.  
Я как раньше, так и теперь: Дни великие –  
божья милость!  
То Покров постучался в дверь, то Казанская  
попросилась.*

Много стихов посвящено своим родным, предкам, которых уже нет, но внуки и правнуки их помнят, чья достойная, трудовая жизнь служит примером, их заветы дороги нам, их нравы и обычаи живы в новых поколениях. («Закваска», «На кладбище». «Огню недолго теплиться в золе». «Над поймами туманец, как дымок», «С думкою светлой о родине»).

*По буграм трава всё рыжая да бурая,  
по весне здесь полыхнёт опять пожарище.  
Вот и снова я шагаю на Сабурово,  
к своим предкам, что лежат на старом кладбище.*

В книге много стихов о природе, ведь автор живёт на природе и описывает её с любовью во все времена года, в разное время дня. У него и зима «Деревня в снегу», «После метели», и весна «Стекает ветер с полою водой», «Давно сугробов нет в помине», и лето «Пчела», и осень «С ночи небо грустное». А ещё в этих стихах и разное время суток: рассветы и закаты, день начинается, день догорает. И это не просто описание природы нашей родной среднерусской полосы, где «краски не яркие», как сказал классик, но от этого нам она ещё дороже. В каждом стихотворении часто заключено ещё и глубокое, философское отношение к жизни.

В стихотворении «Пчела» читаем:  
*...Был первый день, седьмой; работа тяжела.  
И тыщу раз – домой дорогою прямой  
Пчела нектар несла.*

*Гречиха зацвела – она опять в полёт:  
Тридцатый день пчела сливает в соты мёд...  
Пусть голова бела, но я ещё не стар;  
И буду, как пчела, я слов носить нектар.  
Закончу все дела, совсем забыв про лень.  
В работе, как пчела, тридцатый встречу день.*

Единение с природой, общение с ней и её обитателями очень много даёт человеку, а на пасеке становишься философом, пчела может и вылечить, и многому научить. «И буду, как пчела, я слов носить нектар» – строчка, великолепная во всех смыслах: прекрасный образ и философия жизни.

Очень трогательны стихи «Я так давно не спал на свежем сене».

*Я так давно не спал на свежем сене.  
Куда нас время ветром унесло –  
В сенном сарае балки все просели,  
Подгнившие ворота повело»...*

Следующее стихотворение тоже о сенокосе.

*«Нам не пашется и не косится, а погода стоит – коси!  
Только в руки коса не просится.  
Да и нас теперь не проси...»*

Сенокос – пора особая, она у нас в генах, а ещё от Льва Толстого из «Анны Карениной», а потом были стихи Кольцова на эту тему. Вот и Валентин Васичкин пишет об этом с ностальгией. Ностальгия здесь уместна, тем более, что это была юность, молодость поэта. Но о сенокосе знают многие, как и о скачках повсюду, в том же Малоархангельске, мой отец ещё помнит всё это. А почему бы не устраивать на Троицу, когда и начинается сенокос, соревнование косцов. В нарядных русских рубахах косари – сильное зрелище, и найдётся много желающих показать свою удаль, умение. И тут же красавицы в кокошниках будут разными видами русского кваса (хлебный, медовый и др.) угощать и рецепты давать. Здорово будет!

Много в книге стихов о любви к женщине «Радости и печали», «Ты – на том берегу, я – на этом», «Достойный пример», «Какие сны ты видишь в эту осень», «Мы живём» «Говоришь, тебе отпелось-отлюбилось» и др. Вот четверостишие из последнего.

*Распахни своё окно навстречу свету –  
В тишине услышишь песню соловья.  
Лишь тебе одной признаюсь по секрету:  
Соловей, от счастья пьяный, – это я.*

Стихи о любви весёлые и грустные, в них радость и нежность, в них сердце, умеющее любить.

Прочитруем и стихотворение «Из детства», ритмичное, радостное, в котором ребятня – народ весёлый, авантюрный, ситуация знакомая многим по своему детству.

*Коростели заскрипели, лето плавает в пруду.  
Если яблоки поспели, то – в Аркашином саду...  
То не ветра шум по саду, а минутный наш налёт.  
И за смелость всем награда: каждый в пазухе несёт...  
Внукам это испытать бы! Но в разбеге буйных лет  
Нет Аркашиной усадьбы, и посёлка тоже нет.*

Весёлое было детство: с приключениями, где была смелость и детский «подвиг», сказочная ночь и радость. Конец стихотворения – это не грусть, это боль, это реальная жизнь, где всё серьёзно и не спастись.

Приведём отрывок из стихотворения «В год обезьяны», в котором автор тоже вспоминает о прошлом не без сожаления.

*В новый век мы вошли без вины, но разруха –  
как после бомбёжек,  
Помнишь, братец, как после войны за столом  
не хватало нам ложек.  
Как теснились дома по реке, а деревня  
звенела от песен.  
Я вот тоже в седом парике, дом отцовский  
давно нам не тесен.*

Как образно, через метафору, метонимию выражена серьёзнейшая проблема демографии в стране. И строки эти ранят в самое сердце, трогают больше чем все доклады на эту тему и не всегда корректная статистика.

А теперь, заканчивая обзор поэзии, остановимся на замечательном стихотворении Валентина Васичкина «Водополье». Начнём с названия стихотворения, сразу видно, что автор сде-

лал этот симпатичный неологизм из слова половодье. Речь идёт о половодье, о наступлении весны. Всё в этом стихотворении построено по законам классической эстетики, думается даже, что поэт ничего не строил, а в миг вдохновения выплеснул этот текст из своей души. Здесь и противопоставления (зиму проводили, а никаких идиллий); здесь и сравнение весны с художником; много олицетворений: весна рисует, трактор захлебнулся, вода мчится, надрывается глухо, дорога – кисель, а далее обращение к библейскому сюжету о потопе, о Ноевом ковчеге (здесь ковчег – деревня), люди молят Бога о спасении, и всё в таком напряжении, так драматично, весна освобождается от зимы, пускающая в ход всё, что у неё есть. Через трудности, через борьбу (три дня водополья) весна приходит, пробив себе дорогу.

После хаоса, борьбы – красота, гармония. «Как пахнет весною!» Приведём это стихотворение целиком.

### **Водополье**

*За туманный просёлок зиму проводили,  
И теперь никаких деревенских идиллий.  
Как художник, весна нам рисует картины:  
На ручье и на речке рвануло плотины;  
Захлебнулся в грязи тракторок-развалюха;  
С поля мчится вода, надрывается глухо;  
С огородов – к домам, да не мимо подвалов  
И такого в деревне давно не бывало.  
Говорят, под водой скоро будет Европа,  
А у нас – репетиция мини-потопа:  
Под водой все мосты, и в кисель вся дорога –  
Полагают, что чем-то прогневили Бога.  
Наступает весна, избавляясь от снега,  
И деревня теперь чем-то вроде ковчега:  
Руки – к небу;  
И также с надеждами – к Нюю...  
Третий день водополья;  
Как пахнет весною!..*

Перейдём от поэзии к прозе. В этой части восемь очерков: «Родина», «Святые места», «Мастер кисти», «Учителя и ученики», «Судьба» и др. В прозе В.М.Васичкин – серьёзный аналитик, знающий современную жизнь и её проблемы, имеющий свою позицию, зрелый журналист и писатель. Очерки интересно читать, в них много информации о родном крае писателя («Родина»), написаны они со знанием дела, аргументированно, с привлечением архивных, документальных источников. Но главное в очерках – это люди, о которых пишет автор, их личные качества, дела, их любовь к Родине. Читатель прочитает о людях, которых знают многие: художник Н.Я.Силаев, известный писатель и литературовед В.А.Громов, А.К.Пастухов, Е.Д.Башкеев (учёные мужи, как пишет автор) и другие земляки писателя, которые стали гордостью и здесь, где они родились. Из этих людей мы знали В.А.Громова, общались с ним, провожали в последний путь, помним его. В.М.Васичкин в очерке «Святые места» пишет с теплотой и любовью о В.А.Громе, заслуженный, известный человек, но нет ни школы, ни библиотеки его имени, нет и мемориальной доски на доме в Орле, где жил В.А.Громов. Школе или библиотеке сделать это не под силу, Это могла бы сделать писательская организация, музей им. И.С.Тургенева, от них должна исходить инициатива.

Запоминается образ замечательной русской женщины, учительницы Ольги Яковлевны Васильевой. Сколько в ней силы духа, мужества, мудрости, она прожила долгую, достойную жизнь, учила многих жить, работать, за что ей благодарны многие люди. Это ли не пример для подражания!

Хорошо написан очерк «Судьба». А герой очерка – Владимир Михайлович Пахомов – это человек, о ком говорят: на таких земля держится. И ведёт их по жизни великая сила предков. Главные жизненные уроки получил Владимир Михайлович от деда своего, который учил его жить в труде, благопристойности, уважении к семейным традициям. Всё закладывается в семье, с детства приучили Владимира Михайловича трудиться, не бояться никакой работы. И стал он хозяином, хорошим хозяином, а значит, и хозяином своей судьбы. Ему нравится работать с

людьми, он умный, энергичный, у молодёжи в авторитете. Ему предлагали поработать «наверху», но он оставался при своём мнении: его работа здесь, среди своих людей. Главное его качество – чувство ответственности за людей, за дело, за всё, что делается на этой земле. Во всех делах он опирался на людей, советовался, просил помощи. Люди верили ему и не подводили. И за всё доброе, что он делает, земляки удостоили его, как считает Владимир Михайлович, самой высокой награды: присвоили звание «Почётный гражданин Должанского района». Хлеборобская судьба Пахомова В.М. сложилась. Она не была лёгкой, да и бывает ли лёгкой судьба, но оказалась для него счастливой. Но ведь другие, кто рядом с ним, тоже живут нормально.

Когда В.М.Васичкин критикует то, что у нас плохо сейчас, вспоминая хорошее в прошлом, это естественно, поэтому мы и сохраняем традиции. Но не всё, что было раньше, было хорошо. Автор книги показывает много людей, похожих на Пахомова. От них зависят наши успехи. Значит, мы опять выдюжим. У нас русский характер, у нас русская душа, её не убить, не победить.

И поэт в стихотворении «Мы живём» пишет:

*...Август веткой мне прощально помахал,*

*Вместе с ветром за пруды, за окоём...*

*Время – ветер, жизнь прекрасна, мы живём!..*

И можно с уверенностью сказать, что новая книга В.М. Васичкина найдёт своего читателя.

## «НАС ЛЮБЯТ»

Вышел пятый номер российского публицистического и литературно-художественного журнала «Русское поле». Для многих, особенно тех, кто в нём напечатан, это приятное событие. Оно будет приятным и для читателей, которые уже знакомы с журналом по предыдущим номерам и ждут каждый следующий.

Для меня журнал важен и ценен тем, что в нём много поэзии. Так вот, в журнале «Русское поле» я в первую очередь открываю раздел поэзии, так как знаю, что найду в журнале произведения

поэтов, которых я люблю, найду новые имена, найду ПОЭЗИЮ. И в этом номере я снова не ошибся.

Хочу поговорить о трёх поэтах, выбрав из их подборок по одному стихотворению, хотя я прочёл все их стихи, но формат статьи мне не позволит говорить обо всём.

Начну с Елены Пимкиной, я её знаю как журналиста, как художника, теперь я открываю для себя поэта. Её лирика мне близка по духу, в ней (лирике) и в авторе я нахожу родственную душу, у нас общие интересы, она выражает и мои чувства. Подборка называется «Нас любят», два простых слова, но в них столько глубины, столько чувств. Прежде чем читать сами стихи, ты начинаешь думать о заглавии, заглядываешь внутрь себя, осмысляешь это название применительно к себе, находишь те моменты жизни, тех людей, которые тебя любили и любят, получаешь от одного этого названия высокий, божественный настрой, потому что любовь – это Бог. Читаешь стихотворение «Женщина в костюмчике красном», которое вставляет тебя в свой контекст, и ты видишь эту женщину в красном костюмчике или кофточке, ты не просто свидетель, ты участник этого события или настроения, ты там, ты в этом мире, автор тебя погружает в него, ведь и ты, когда-то «спешил на чужие ласки, готовый отдать за них всё, что имел. У тебя диалог и с автором, и с собой, а главное – это твоё преображение. А конкретно об этом идёт речь в стихотворении «Яблочный спас». Это известный нам праздник в августе, он же и «Преображение», когда природа вступает в своё новое качество, это пик её развития, она даёт плоды, она выполнила своё предназначение, а человек также, наблюдая её совершенство, думает о себе, как о божественном создании, думает о высоком, о своём совершенствовании, он испытывает момент сублимации, возможно, даже не думая об этом.

*«А запах яблوك, как душа, кружится в доме*

*спелым садом,*

*И бесконечно хороша времён безвременья отрада...*

*Здесь замирают все часы, здесь только я и только ты,*

*И только яблук откровенье.*

В стихах Елены Пимкиной найдёшь и изысканность, и возвышенность, и богатый арсенал стилистических средств, художественных образов: цвет, свет, запах (живописные эпитеты, метафоры, сравнения), а главное, в них есть чувства, без чего не бывает поэзии.

Валерий Ходулин из Тулы публикуется в каждом номере журнала. У него много книг, его знают и любят не только в Туле, где он Почётный гражданин своего города, его любим и мы, орловцы. Поэт часто пишет о великих людях, наших гениях; Пушкин, Толстой, Тургенев – герои его произведений. Его поэма «Едет Пушкин по Белёву, едет в сторону Орла» – жемчужина в этом ожерелье, настолько она хороша, ритмична, поэтична. Этот рассказ о путешествии Пушкина на Кавказ, такой интересный и захватывающий, написанный легко, красиво, напевно, запоминается сам собой. Недаром дети в Малоархангельске с удовольствием, как бы играя, читали поэму на празднике в День рождения А.С.Пушкина шестого июня, который является и Днём русского языка.

В пятом номере журнала «Русское поле» в подборке стихотворений поэта, остающегося верным себе, читаем стихотворение «Буживаль», посвящённое И.С.Тургеневу.

*Мы в Буживале побывали.  
Туман над Сенной, как вуаль,  
Закрыв дома, машины, дали...  
А что за город – Буживаль?*

Слово «Буживаль» многим из нас знакомо не понаслышке: многие о нём читали, знают, что там, в предместье Парижа, вилла И.С.Тургенева «Ясени», достаточно людей побывали там, Валерий Ходулин один из них. Теперь там музей нашего великого земляка. И когда поэт пишет «туман над Сенной, как вуаль», он легко находит это сравнение из своего опыта, там, где река, там и туманы, как в нашей знаменитой песне «Катюша» «поплыли туманы над рекой». А ещё этот образ сразу нас отсылает к французским импрессионистам: Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Камиль Писсарро и друг нашего писателя Ги де Мопассан – все они жили, проводили лето в этих местах. Также и Эмиль

Золя жил неподалёку в Медане, где собирались единомышленники. Это, можно сказать, сакральное место.

Когда смотришь на репродукцию картины «Цветущий сад в Лувесьенне» Камиля Писарро, то вспоминаешь, как мы обрадовались, приехав на конференцию «Смех Гоголя, смех Тургенева» в Буживаль в 2009 году, поселившись в маленьком отеле в Лувесьенне, что в получасе езды от Буживаля.

Читаешь дальше стихотворение В. Ходулина

*«Тот тихий дом, где жил Тургенев,  
Где слово русское звучало,  
Где образ Родины не гас,  
Где сердце, дрогнув, отстучало  
В последний раз...».*

Вспоминаешь этот дом, кабинет писателя, где у него часто бывали его французские друзья-писатели, особенно Мопассан, видишь снова виллу Полины Виардо по соседству и радуешься, что Спасское-Лутовиново так близко, так доступно, а наш музей И.С.Тургенева был первым литературным музеем в России и известен во всём мире. В годовщину 200-летия нашего великого писателя, нашего земляка музей ещё шире распахнёт свои двери, и все флаги в гости будут к нам.

Спасибо поэту Валерию Ходулину, что его стихотворение вызывает столько приятных ассоциаций.

Ещё поэт, постоянный автор журнала, о котором хочется писать, – Валентин Васичкин. В его лирике есть всё: радость и грусть, сомнения и раздумья, вера и надежда, и много любви. Когда он вспоминает о прошлом, о своём доме в селе, где было шумно и весело, а за столом не всем хватало ложек, ему грустно оттого, что теперь их дом им с женой не тесен: все поразьехались, они остались вдвоём. Все теперь в городах, и никто не вернётся. На полях «летучие голландцы» какой-то московской фирмы (голландские сельхозмашины), нет сенокоса, нет молочного стада (кое-где пасутся одинокие козы), исчезают посёлки, деревни. Остаётся надежда на фермерство, которое набирает силу, таков путь для сельского хозяйства во всех цивилизованных странах. А пока:



- понимание своих родовых корней – таинственный зов крови, что течёт в наших венах и является частью крови древней, вошедшей в состав земли. (В. Лютый «Поющая птица»). И недаром последняя книга В.М. Васичкина называется «Родные корни».

В журнале каждый читатель найдёт для себя что-то интересное. Читайте журнал «Русское поле».

### **Стихи**

**Елена Пимкина**

\* \* \*

*Женщина в костюмчике красном  
Закатным маком – по переулкам  
и переходам – тенью.*

*Она, конечно, не знала,  
Она не чувствовала: понедельник или воскресенье.  
Ангел смеялся на алые краски  
И чертил поцелуи розовым мелом.  
Спешила женщина на чужие ласки,  
Готовая отдать за них всё, что имела.  
В бокале с вином запуталось лето,  
Разрумянило щёки женщины в красном.  
А может, так легче уходить от ответа  
В годы старого ветра, дующего напрасно?*

**Валерий Ходулин**

### **Буживаль**

*Мы в Буживале побывали.  
Туман над Сеной, как вуаль,  
Закрыв дом, машины, дали...  
А что за город – Буживаль?  
Я молча слушал голос гида:  
– Вот банк, вот площадь, вот вокзал...  
А сердце горько жгла обида  
За то, что он не рассказал...  
Среди причудливых строений  
Хотелось отыскать одно:*

*Тот тихий дом, где жил Тургенев,  
Найти б хотя его окно,  
Где слово русское звучало,  
Где образ Родины не гас,  
Где сердце, дрогнув, отстучало  
В последний раз,  
В последний раз...  
Что здесь?  
Любовь иль мягкий климат?  
Ему видней,  
Ему видней...  
А Буживаль, как будто вымыт,  
Брусчатка в отблесках огней.  
И вспоминается о Спасском,  
Где луг, деревня, дом в тени,  
Где он учился русским сказкам  
У деревенской ребятни.*

## ЛИРИКА В ПОЭЗИИ В.И. КОРНЕВОЙ

Книга Валентины Ивановны Корневой «Большак» (издательство «Труд», 2010) – событие в литературной жизни города Орла. Книга красиво оформлена, издана на хорошей бумаге, хорошим тиражом, она есть в библиотеках и магазинах, её можно прочитать, можно приобрести.

«Большак» – прекрасное русское слово, взятое из глубины нашей памяти, ёмкое по значению и ассоциациям. Большак – это большая дорога, вспоминаем такие сочетания, как «дорога жизни», «дорогу осилит идущий», «дорога к храму». Конечно, автор выбрал заголовок не случайно, это её путь, единственный и неповторимый, где встречи и расставания, радости и печали поэта, созвучные переживаниям многих.

Функции поэзии многообразны: информативная, эстетическая, филологическая и другие. Поэт, когда пишет свои стихи, идущие от сердца, не думает об этих функциях, их на-

ходят другие: литературоведы, читатели, люди, к которым обращена поэзия. В этом сборнике В.И. Корневой мы наблюдаем постоянный эмоциональный диалог автора с читателем, передачу эмоций, вызывающую ответную реакцию. Искренность и лиризм – основные черты сборника, состоящего из шести разделов: «Старый колодец», «На перепутье», «Свет в окне», «Радуница», «Тайник Вселенной», «Сказание о Кромах». Переход от одного цикла к другому – это тоже движение, эволюция поэта, осмысление своего пути, жизненное кредо, ценности и принципы.

Цикл «Старый колодец» – это корни, семья, родословная, это основы, на которых формировалась личность будущего поэта, чем и как наполнялась её душа. И уроки бабушки были бесценными, они передавали народную мудрость, идущую из веков. Это были настоящие уроки нравственности.

*Мудрость вековую бабушка впитала:*

*«Лишь в труде да с Богом процветает род».*

*Кротости учила в обузданье нрава*

*И знаменьем крестным осеняла лоб.*

Родная земля, русская деревня, где церковь, колоколенка, погост – всё своё, родное, русское. Возьмём стихотворение «Голунь».

«Часто тоскую... Голунь – свет небесный... Глазу приветный родимый простор. Всё изначально. До боли знакомо. Холм над рекой. Серебро родника. В парке старинном, в местечке укромном, слышу, как шепчут седые века». И хочется цитировать всё стихотворение, так как такие места есть у каждого из нас: родные, близкие, любимые.

В стихотворении «Благодать» читаем: «Благоуханием наполнены деревья, травы и леса. Земля пречистая намолена, нисходят к людям Небеса». Здесь «благодать», здесь «русский дух». В стихотворении «Родословное дерево» – отношение к своей земле, к своей Родине: «кряжист дуб – родословное дерево», «крепь земная», «всё от Бога: кора и листва», «в сердце каждом есть древний запал, на земле мы своей». Духовный патриотизм, твёрдость духа начинается в семье, чтобы затем перейти на уровень государства, Отечества.

И закончить обзор этого цикла можно словами автора «большак, деревня – благодать». Снова народ наш славит Россию, за неё молятся русские люди.

*И за славу России я сегодня молюсь.*

Цикл «На перепутье» – это мысли о личности, о ценностях, о душе. Верности православию утверждает личность, сохраняя её целостность. Стихотворение «Сохрани на случай душу» – это обращение к каждому, «сохрани душу для вселенского добра, это призыв нести счастье, свет в мир, в котором мы живём, оставаться людьми. В стихотворении «Наперёд бы знать дороги» – раздумья о сущности человека, который создан, чтобы идти вперёд, выбирая часто неизведанные пути. Жизнь – это одна большая, длинная дорога – большак, где есть всё: «и тайна, и откровенье, и прозреньё». Цитируем из стихотворения «Утоли мои печали».

*Утоли мои печали,  
Божья Матерь, успокой.  
Путь мой трудный – путь исканий...  
Да пошли мне пониманье  
Да терпенья благодать...  
Как любовь, твоё посланье  
Буду счастлива принять.*

И снова звучит как молитва :

*«Не возмути в душе тщеславье и зависти не возмути...  
Не погаси любовь, гордыня, к лозине, старому плетню,  
К России, чьё святое имя крепило род мой на корню».*

Стихотворение выполняет функцию молитвы, является прошением, обращённым к Богородице.

Само святое имя «Россия» даёт и силу, и крепость, и духовность. Заканчивается этот цикл очень выразительным, сильным стихотворением «Я слышу дыхание Родины», в котором предстаёт вся прелесть среднерусской природы, с её неяркими красками, тропинками, кустами смородины, берёзками на взгорке.

*Я слышу дыхание Родины... Я злата себе не прошу...*

*А мне бы – дорогу на Спасское и мой*

*новосильский простор,*

*Пушкарных старинные дворики,  
Тургеневский мой бережок,  
Застенчивость тихого Орлика, на взгорке –  
берёзок кружок...*

Цикл «Свет в окне» наполнен проникновенной лирикой. «Ты прошёл по строке» – это классический пример русского лиризма – тонкого, глубокого, искреннего.

*Ты прошёл по строке, память вдруг всколыхнув  
Звоном синих стрекоз тихим летом.  
К соловьиной реке ты прошёл налегке  
Песней первой любви недопетой...*

Или ещё:

*Я нежности цветок неяркий храню  
от северных ветров...*

*Любовь без нежности на свете всегда несчастна...*

Вот ещё лирическое стихотворение. Какая тонкость, какая глубина. «Ты у меня просил прощенья, и не простить я не могла, в душе – ни уголка для мщенья. Любовь всё место заняла». Так кратко и так много сказано о любви, о любящем сердце женщины.

Обращение к Богу, к Богородице пронизывает весь сборник, слова: «благодать, родина, Россия, вера, земля, небо» – ключевые слова в стихах поэта. «Благодать», о которой говорит поэт, – это присутствие Бога в этом мире. Православная поэзия неотделима от духовности родного бытия.

*Встретил родник благодатью,  
Тайной Крещенской ночи,  
Звёздной мерцающей гладью,  
Светом горящей свечи.  
И засиял откровеньем  
Мир, источающий Лик,  
Как в родниковой купели  
Неба высокого блик.*

Это удивительно благозвучное стихотворение из-за сочетания сонорных и гласных, лексики высокого стиля (родник, бла-

годать, мир, лик, тайна, высокое небо, купель) – всё это создаёт и торжественность, и поэтичность, и духовность стиха, тонко сочетаемого с внутренним миром поэта.

И снова о пути.

*Каков наш путь, отмеренный судьбою?*

*На Божьем промысле всегда печать.*

*И кто ведёт нас властной рукою?*

Этот цикл заканчивается стихотворением «Светлая пасха», праздником, посылающим радость душе каждого православного. Такие стихотворения вписываются в духовную традицию православия. В нём образ с русской душой – образ национального архетипа.

*Люди, радуйтесь! Светлая Пасха.*

*Колокольный звучит благовест.*

*В душах наших надеждой и лаской*

*Всё свершилось – Спаситель воскрес!*

В следующем цикле «Тайник Вселенной» автор ведёт искренний разговор с читателем о задушевном, большом, сокровенном, это эмоциональный диалог, предполагающий ответ, понимание, реакцию. Валентина Корнева делится своим счастьем, своей любовью, радостью и грустью, она открывает своё сердце людям, и это не может оставить читателя равнодушным. Читатели признательны и благодарны поэту, сумевшему выразить и их внутренний мир.

*Давай остановимся, отдохнём...*

*Ты помнишь лес и землянику в нём,*

*И трепетно дрожащие ресницы.*

Сквозь трели птиц пролился дождь с небес, и солнце радужно играло в бликах. Струился свежестью и чистотой лес. А волосы так пахли земляникой.

Цикл заканчивается стихотворением «Пейзажи русские щемящей простоты»... Это картины природы, полные поэзии, греющие душу своим осенним разноцветьем, теплом, идущим от каждого листа, где

*...пахнет ливнем, вешним солнцегреем,*

*малиной спелой с летнего куста.*

Идеализация девственной природы и седой старины преследуют у автора цель возбудить в человеке врождённые «чувства добрые» – поэзию, доброту и любовь, которые приобщают нас к живому ощущению Красоты, которую В.А. Жуковский называет словом «невыразимое». Красота, тепло, нежность идут от стихов Валентины Ивановны. Читать их – радость, её слово отзывается в душе благодарностью. Пожелаем автору и дальше развивать лучшие традиции русской лирической поэзии. Процесс возвращения к духовности и общечеловеческим ценностям в литературе продолжается, и сборник орловского поэта В.И. Корневой «Большак» яркое тому подтверждение.

### ЭСТЕТИКА ПОЭЗИИ. КРАСОТА

Что такое поэзия? Французский поэт Поль Валери считает поэзию особым видом искусства, который базируется на языке. Русский поэт Иннокентий Анненский видит в поэзии, прежде всего, Красоту. Поэзия, подобна гипнозу, способна завораживать читателя своей Красотой. Это эстетическая сторона поэзии. Однако не менее ценна и её этическая, нравственная сторона.

Поэзия – это импульсы сопереживаний, обоюдная фантазия творца и читателя, красота человеческой мысли, её взлёт, свободное парение и торжество над фактом. А в переводах это та же арена, где, как львы, встречаются автор с переводчиком, когда переводчик порой не только помощник, но и возможный соперник. Как самого себя, чувствует поэт – переводчик поэта – автора. Профессиональные переводчики – мастера; однако, являясь соперниками авторов оригиналов, как поэты – переводчики, они не участвуют доподлинно в процессе сотворчества, не создают собственный внутренний мир, используя мир переводимых ими поэтов и делая это вполне профессионально.

Поэзия по-иному, чем проза, отражает мир. Создаваемые ею образы отличаются неизмеримо большей обобщённостью при неизмеримо меньшем объёме произведения. Всякое, даже очень маленькое лирическое стихотворение, говорит о жизни и смер-

ти, преданности и измене, любви и вражде, рабстве и свободе, покорности и протесте, – говорит обо всём, минуя частности быта, детальные описания, внешние черты и характеристики. Большая обобщённость, многозначность слова, напряжённая сжатость мысли и эмоции, а значит, и языка – таково важнейшее свойство поэзии как оригинальной, так и переводной.

Искусство поэтического перевода – это в большей степени искусство нести потери, допуская преобразования, когда автор выбирает для себя максимальные варианты. Не решась на потери и преобразования, при переводе нельзя вступать в единоборство с иноязычной поэзией. Самое главное для переводчика стихов – твёрдо знать в каждом конкретном случае, какие именно потери допустимы и в каком именно направлении можно преобразовывать текст. Кстати сказать, эта способность переводческого искусства и ведёт к тому, что переводчик, как правило, по словам Е.Г. Эткинда, не может быть абсолютным универсалом, то есть компетентным в различных областях. Переводчик практически не может одинаково хорошо ориентироваться во всех сферах жизни, литературы, искусства и всегда одинаково хорошо знать, на какие идти изменения. Все удаления от оригинала, однако, позволяют приблизиться к нему, сохраняя существенное ценой опускания маловажного, а обязательное и закономерное – ценой исключения случайного. Переводчик может позволить себе такие, казалось бы, «вольности» лишь в том случае, когда он глубоко проник в материал переводимого произведения, если он знает язык, жизнь того народа, которому принадлежит переводимая им поэзия, – знает её так же, как язык, быт и культуру своей страны. Таким образом, перевод становится фактом своего языка, своей культуры. Переводчик должен стремиться к универсализму, то есть быть не только художником слова, но и учёным – историком, искусствоведем, критиком, этнографом, филологом – лингвистом. Для переводчика недостаточно интуиции, порыва, творческого вдохновения. Поэту – переводчику приходится сочетать (и в этом одна из важнейших особенностей его работы) самое чистое и высокое вдохновение художника с самым точ-

ным, скрупулёзным, педантичным трудом исследователя. Только такое соединение искусства и науки, «гармонии» и «алгебры» сулит переводчику подлинный успех.

С дополнительными трудностями сталкивается переводчик при переводе романтической и особенно символистской поэзия, где мысль выражена в прямых словах, а сущность произведения вытекает из его эмоциональной настроенности, воплощённой в пластическом образе. В то же время переводчику следует избегать внешней точности. Попытки же достичь максимальной близости, абсолютной точности оригиналу обречены на неудачу. Только поэты – классицисты считали, что можно добиться абсолютного, буквального перевода. Некоторые из них стремились наложить на перевод отпечаток времени, места и действия. Вот, например, Валерий Брюсов, который руководствовался принципом буквального перевода. Возьмём сонет Шарля Бодлера.

### **КРАСОТА**

*О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!  
И грудь моя, что всех погубит чередой,  
Сердца художников томит любовью властно,  
Подобно веществу, предвечной и немой.*

*В лазури царствую я сфинксом непостижным;  
Как лебедь, я бела и холодна, как снег;  
Презрев движенье, любуюсь неподвижным,  
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.*

*Я – строгий образец для гордых изваяний,  
И, с тщетной жаждою насытит глаз мечтаний,  
Поэты предо мной склоняются во прах.*

*Но их ко мне влечёт, покорных и влюблённых,  
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,  
Где всё прекраснее, как в чистых зеркалах.*

В переводе Валерия Брюсова красота – это «строгий образец», «для гордых изваяний», «с тщетной жаждой насытит меч-

тания», «поэты склоняются во прах перед Красотой». Эти образцы берутся из самого оригинала. Для Брюсова характерны точность, тяготение к буквальности («строгий образец», «глаза, как зеркала»). В этом стихотворении переводчик в какой-то мере придерживается принципа буквального перевода.

Поэты – символисты переняли от романтиков индивидуальное начало в творчестве. Однако у них проявились свои штампы: несколько вычурная и абстрактная лексика, музыкальность стиха с его иррациональностью, метафоры и символы, означающие двоимирие, эмпирический план и инобытие, которое не поддаётся рациональному познанию, а только угадывается в откровениях, с помощью предчувствий, интуитивно.

Вот тот же сонет в переводе Константина Бальмонта.

### КРАСОТА

*Стройна я, смертные, как грёза изваянья,  
И грудь, что каждого убила в час его,  
Поэту знать даёт любовь – и с ней терзанье,  
Безгласно – вечное, как вечно вещество.*

*В лазури я царю, как сфинкс непостижимый,  
Как лебедь бледная, как снег я холодна;  
Недвижна Красота, черты здесь нерушимы;  
Не плачу, не смеюсь, – мне смена не нужна.*

*Поэты пред моим победно – гордым ликом  
Все дни свои сожгут в алкании великом,  
Дух изучающий пребудет век смущён;*

*Есть у меня для них, послушных, обаянье,  
Два чистых зеркала, где мир преображён:  
Глаза, мои глаза – бездонное сиянье.*

У Константина Бальмонта бодлеровская «Красота» «холодна, как снег», «недвижна», её «черты нерушимы», она « не плачет, не смеётся». Текст перевода более образен, идентичен («Красо-

та – это грёза изваяния», которая «даёт поэту знать любовь»). Это описание образа передано адекватно, то есть художественно оправданно. Слово «смена» – менее поэтично, слово «дух», «алкание» – высокий стиль. Переводчик вводит словосочетание «победно – гордый», усиливая метафоричность.

Современный перевод является научным – художественным адекватным переводом. Поскольку учитывает и личность переводчика, и знание законов языка, национальные черты, направление автора, сами особенности художественного произведения. Перевод – сложная, кропотливая работа в поисках эквивалентов на языке переводчика, способных с высокой художественностью передать смысл высказывания на языке оригинала.

В стихотворении Шарля Бодлера «Красота» подразумевается свободное творчество, абсолютная власть Красоты. Поэт создаёт свою эстетику, независимую ни от кого. За этим стоят и традиции, и в то же время новаторство. Это стихотворение Бодлера программное, оно показывает пути развития высокого искусства.

Вот тот же бодлеровский сонет в переводе Леонарда Золотарёва.

### **КРАСОТА**

*Прекрасна я, как в камне спящем эхо.  
И кто-то пал, ударясь мне о грудь.  
А в ком любовь, тот создан для успеха,  
Он – мой поэт, он – вечность, Млечный путь.*

*Парю в лазури – лебедь молодая.  
Белее снега, холоднее льда,  
Я – Красота, недвижна и горда я,  
Слеза и смех – я выше их всегда.*

*Они сожгут себя, мои поэты,  
В трудах души, во цвете своих дней,  
Чтоб только я питала их сонеты,  
Во имя благосклонности моей.  
В два зеркала возьми и оглядись:  
Прекрасен мир, покуда длится жизнь.*

У Леонарда Золотарёва поэт, способный любить, поклоняется Красоте, он творит её на века. Ибо сам он «Вечность», «Млечный путь». Этот перевод эстетичен, адекватен, то есть художественно оправдан.

Образ Красоты уточняется переводчиками, каждый вносит в него свои нюансы. Это «непостижимый сфинкс», «враг смещения форм, движенья линий». Красота «не плачет, не смеётся». Поэт взволнован, посвятив ей свои «трудные годы исканий», и в зеркале Вечности прекрасен её взгляд. То есть Красота характеризуется переводчиками многообразно, с различных сторон.

В переводе Леонарда Золотарёва от первой до финальной строки Красота прекрасна, как в «камне спящем эхо». Она обещает любовь, успех, «парит» в лазури, как «молодая лебедь», которая «белее снега, холоднее льда», выше «слезы и смеха» – комедии и даже трагедии. Поэты сожгут себя «во цвете своих дней», чтобы Красота питала их сонеты, во имя её «благодарности». В глазах Красоты, в двух её зеркалах мир прекрасен, пока «длится жизнь». Перевод лексически ёмок, глубок, найдены необходимые эквиваленты. Нет стилистических неточностей, лишних слов, перевод метафоричен, естественен.

На примере одного стихотворения переводчики совершенствуют сам перевод, характеризуя с разных сторон творчество переводимого ими автора. Этим самым они вносят свой вклад в развитие не только литературы, но и культуры, делая перевод фактом своего языка, своей собственной культуры и тем самым способствуя улучшению взаимоотношений европейских народов через перевод, через свою любовь к поэзии, высокому художественному слову. Все три перевода передают бодлеровское ощущение, восприятие и отношение к красоте.

## **О ПЕРЕВОДИМОСТИ ПОЭЗИИ**

Не так давно журнал критики и литературоведения «Вопросы литературы» провёл широкое и детальное обсуждение проблем перевода, считая, что разговор о переводе назрел в

контексте всемирности, то есть глобализации. Но проблема перевода ставится здесь как переводимость/непереводимость с языка одной культуры на язык другой. И общий ход разговора склоняется не в сторону теории перевода, а к тому, чтобы увидеть перевод как компаративную проблему и обсудить её в контексте сравнительной поэтики (разговор шёл в основном о переводах поэзии), то есть в дискуссии подчёркивалось, что речь идёт не просто о переводе с одного языка на другой, а с языка одной культуры на язык другой культуры. Открытием дискуссии стала работа Вальтера Беньямина «Задачи переводчика», которую он написал в предисловии к изданию переводов на немецкий язык «Парижских картин» Шарля Бодлера. Это не просто веха в обсуждении проблемы, считает автор статьи, главный редактор журнала Игорь Олегович Шайтанов, это водораздел, который делит перевод до и после времени, когда Беньямин был прочитан и понят. Одним из основных положений Беньямина, которое разделяют участники дискуссии, является то, что он считает главной задачей переводчика его отношения не с оригиналом текста, а со своим собственным языком, понимая перевод как компаративную проблему. Это значит, что перевод совершается между двумя языками и двумя культурами. В этом основная новизна точки зрения Беньямина. Эти культуры не могут совпадать во всём по своим возможностям и уровню зрелости, важна разность языковых и культурных ситуаций. Перевод должен исполнить свою просветительскую функцию, привлечь внимание к непохожести чужой культуры, что очень актуально. При этом часто возникает вопрос, связанный с непереводимостью как культурным явлением, особенно в поэзии. Почему Толстого, Достоевского, Чехова оценить в переводе легче, чем Пушкина, спрашивает автор статьи – Игорь Шайтанов – и отвечает, что прежде всего, конечно, потому что он поэт, но ведь «сложных» поэтов XX века перевели и оценили, а Пушкин по-прежнему идёт по ряду «таинственной русской души».

Возьмём известное четверостишие А.С.Пушкина и посмотрим, почему оно трудно переводимо:

*Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.*

В этом катрене сложнейший информационный комплекс, который содержит в себе функции всех видов информации. Это эстетическая информация, (оценка и переживание реципиентом соответствия содержания форме и наоборот); катартическая, разрешающаяся в очистительной вспышке катарсиса, по определению Л.С.Выготского); гедонистическая (наслаждение от приобщения к таинству поэтического кода и от виртуозного мастерства автора, в совершенстве овладевшего языковой и поэтической техникой и т.д.); аксиологическая (ценностная), нацеленная на формирование у читателя ценностной картины мира Прекрасного, и в том числе – на формирование метафорического мышления; – и целый ряд других подвидов эстетической информации.

Слишком велика и потому непереводаима, как видим, культурная роль А.С. Пушкина, которая была исполнена к тому же в стилистике и круге образов, имеющих для носителей других европейских языков и культур совершенно другие ассоциации. Культура Пушкина – это сплав европейской культуры и русской культуры, в том числе и народной, которой он был пропитан, но французам, не жившим в нашей народной гуще, она была недоступна. Только в настоящее время, время открытых границ, контактов, общения, началось настоящее открытие нашего гения, этому помогли сами русские – Эткинд, Маркович и другие, переведившие Пушкина для французов, за ними последовали и французы. Принципиальной ошибкой переводчика Беньямин считает «зафиксировать случайное состояние своего языка». Высшее пожелание каждому переводу (по Беньямину) – стать фактом поэзии на своём языке.

С одной стороны, в поэтическом тексте, казалось бы, используются те же слова и выражения, что и в практической речи, но благодаря специфической организации стихотворения кардинально меняется механизм смыслообразования, перестраивают-

ся и парадигматика, и синтагматика речи, а также её коммуникативная ориентация и функция. М.М.Бахтин говорил: «только поэзия выжимает все соки из языка». Это «выжимание всех соков» происходит благодаря тому, что поэтический текст, спрессованный ритмической, фонической и метафорической системами, образует как бы особый сверхсмысловой плазменный сгусток и обретает трепещущее, как лунный свет, дополнительное и многослойное значение. В результате ни одно из слов этого текста не равнозначно тому же слову в практической (разговорной) речи, а является всего лишь его омонимом. Более того, поэтический контекст в отличие от прозаического, устроен таким образом, что отнюдь не снимает, как в прозе, словарную полисемантическую каждую вокабулы, а напротив – усиливает её.

Наиболее яркий пример у всех на памяти уже более полувек: Маршак – переводчик сонетов Шекспира. Его переводы имеют успех у читателя, какому может позавидовать любой поэт на пике «поэтического бума». Почему пришёл мгновенный успех?

У Маршака есть достоинство, если не всепобеждающее, то всё же и по сей день заставляющее самую разную аудиторию отдавать ему преимущество над другими переводчиками. Авторам вышеупомянутого журнала не раз приходилось на университетских или публичных лекциях проводить своего рода конкурс на лучший перевод сонета 73. Маршак побеждал неизменно и, как правило, с большим отрывом от В. Бенедиктова, В. Брюсова, от своих позднейших соперников и даже от Б. Пастернака.

Возьмём три перевода сонета Шекспира 66. Перевод Маршака.

*Зову я смерть. Мне видеть невтерпёж  
Достоинство, что просит подаянья.  
Над простотой, глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье.  
И совершенству ложный приговор,  
И девственность, поруганную грубо,  
И неуместный почести позор,  
И мощь в плену у немощи беззубой,  
И прямоту. Что глупостью сльвёт,  
И глупость в маске мудреца, пророка,*

*И вдохновения зажатый рот.  
И праведность на службе у порока.  
Всё мерзостно, что вижу я вокруг...  
Но как тебя покинуть, милый друг!*

Этот перевод подтверждает вывод Н. Автономовой и М. Гаспарова о том, что поэтिका Маршака – это «поэтика русского романтизма пушкинской поры». И это притом, что Маршак в данном случае практически не отступил от шекспировского оригинала, от его словаря и образного ряда.

Маршак совершенно не стремился к тому, чтобы явить Шекспира романтиком. Он создавал образ классической поэзии и сделал это с большой долей убедительности для читателя. Причина его успеха в том, что он оживил представление о поэтической классике и раздвинул её рамки.

Успех Маршака это следствие избранного стиля, который в своих удачах создаёт впечатление вечных чувств. Он был личностью, человеком большой культуры. Всё это видно в его переводе в соотношении верности оригиналу и владении собственным (поэтическим) языком. У него всё традиционно и классично, он сделал свои переводы фактом поэзии родного языка.

Таким образом, перевод, увиденный как компаративная проблема, требует смещения акцентов: с текста в его соответствии оригиналу – на культурный контекст, с языка оригинала – на целевой язык, то есть на языковую и культурную ситуацию, в которой выполнен перевод. Однако при выдвигении на первый план этих соответствий, прежние не теряют своей силы.

Обратимся к переводу Б. Пастернака. Сонет 66.

*Измучась всем, я умереть хочу.  
Тоска смотреть, как мается бедняк,  
И как шутя живётся богачу.  
И доверять, и попадать впросак.  
И наблюдать, как наглость лезет в свет,  
И честь девичья катится ко дну,  
И знать, что ходу совершенствам нет,  
И видеть мощь у немощи в плену,  
И вспоминать, что мысли заткнут рот,*

*И разум сносит глупости хулу,  
И прямодушие простотой слывёт,  
И доброта прислуживает злу.  
Измучась всем, не стал бы жить и дня,  
Да другу будет трудно без меня.*

Пастернак всегда узнаваем. В насыщенной метафорической предметности он не навязывает шекспировскому тексту того, чего в нём нет, он даёт свою стилистику. То, что у Маршака отвлечённо и обобщённо, вне времени, у Пастернака предметно и наглядно, относится к его времени. У Пастернака гораздо выше модус индивидуального, личного, больше яркости, разговорности.

Приведём перевод А.Шендакова. Сонет 66.

*Устал во всем, пред смертью я кричу.  
Как будто нищий, брошенный в пустыне  
И облачённый в рваную парчу, –  
Один среди своей слепой гордыни,  
С которой жизнь растратила слова,  
А честь взята, как дева грубой силой,  
И правда тщетна, призрачна, слаба,  
Как зыбкий крест над каменной могилой;  
И нет пути: искусство сожжено  
Косноязычной властью, словно лестью;  
Тянусь к тебе бесплодно, как пшено,  
Как будто пленник, схваченный болезнью;  
Я был влюблен, но получил взамен  
Лишь пустоту, стенания и плен.*

Этот перевод отличается эгоцентричностью, лирический герой всё концентрирует на себе и не очень заботится о верности оригиналу. Если в первых двух переводах читаем «умереть хочу», «зову я смерть», то здесь «пред смертью я кричу», как будто она наступит непременно сейчас, чего нет в сонете. Если у Маршака и Пастернака герой страдает, но будет жить ради другого, дорогого ему человека, то у Шендакова герой бесплодно (бесплодный?) был влюблён и получил пустоту, то это логично (бесплодность – пустота), тем более, что влюблённость – переходящее чувство, которое ни на что не может претендовать.

Перевод поэтических произведений всегда сложнее, чем перевод других видов текста потому, что в литературных произведениях есть определенные функции – эстетическая и выразительная. Цель эстетической функции произведения – подчеркнуть фигуральное значения языка, метафоры. В то время как выразительная функция передает мысли автора, его эмоции. И переводчик должен стараться как можно лучше передать все эти составляющие в языке перевода. Как один из литературных жанров поэзия имеет свои особенности: создание ритма, рифмы, размера, специальных выражений и структур предложений, которые не всегда употребляются в повседневной жизни. Перевод поэзии требует большего, чем перевод других литературных жанров.

Два требования переводчику остаются неизменными: в достаточной мере понимать чужой язык и в ещё большей – владеть своим. Но не менее важно то, что совершается между этими требованиями. Сегодня к этому пространству «между» – между пониманием и исполнением – прикован напряжённый интерес. Это пространство культуры, в том числе и языковой, где живёт оригинал и рождается переводной текст. Их несовпадение, продуктивная разность диктуют задачу переводчику сделать перевод фактом своего языка.

Игорь Олегович Шайтанов пишет, что давно уже не несут в журнал новых переводов Шекспира. И слава богу, при том уровне теперешнего образования, теперешнего знания языка, литературы, а литература – основа нашей духовности (совесть, справедливость, нравственность), генофондообразующая дисциплина, без чего невозможно воспитать личность. Как сказал на последней конференции «Русское литературоведение на современном этапе» В.Ю.Троицкий, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник ИМЛИ им. Горького РАН, член Союза писателей России, «полноценность образования – это духовность и культура, без этого нет личности». А без личности нет настоящих переводчиков, нет хороших переводов. В заключение повторим, что перевод совершается между двумя языками и двумя культурами. Задача переводчика не фиксировать случайное состояние языка и поэзии, а сделать фактом родного языка. Про такие переводы говорят, что они лучше оригинала.

## ВЛАДИМИР СОЛОУХИН: «УРОКИ ТУРГЕНЕВА»

Тургенев – это целый XIX век русской литературы и общественной мысли, век бурления, становления, расцвета. Иван Сергеевич застал Жуковского, Крылова, Пушкина, Лермонтова, в конце жизни знал Репина, Третьякова, скульптора Антокольского, а на протяжении жизни были Гоголь, Герцен, Некрасов, Белинский, Огарев, Аксаковы, Гончаров, Писарев, Островский, Толстой, Достоевский... Весь XIX век Тургенев был знаком, дружен, находился в тесных или сложных отношениях с этими людьми, и они все взаимодействовали духовно, умственно и просто по-житейски с Тургеневым.

Можно сказать, что Тургенев как огромное явление отечественной культуры создан XIX веком, но ведь и XIX век отечественной культуры во многом образовался, одухотворился, активизировался деятельностью Тургенева. Тургенев служил русской литературе, при помощи литературы – другого оружия в его руках не было – он боролся всю свою жизнь против насилия, за справедливость. Не бывает русского писателя вне борьбы за справедливость. Это первый урок, преподанный Иваном Сергеевичем Тургеневым. Литература была для Тургенева тем самым святым и самым высоким, чему подчинялась вся его жизнь, его дыхание, каждое биение его сердца. Ради литературы он смирял сам себя в спорах с друзьями, шёл на личные компромиссы. Особенно ярко это видно в его сложных отношениях с Львом Толстым.

Как известно, Тургенев одним из первых заметил начинающего писателя и предрёк ему великое будущее. В дальнейшем между ними сложились тесные отношения, но в чём-то они были несовместимы. Разойдясь, они начинали писать друг другу, извиняться, смягчать и сглаживать расхождения, но стоило им увидеться, как возникало раздражение, а затем и ссоры. В конце концов оба эти великана отнесли к своим судьбам (и судьбе литературы) серьёзно и сделали всё, чтобы ликвидировать конфликт. Умирая в Буживале, Тургенев был озабочен, как бы быстрее отослать в Россию Толстому письмо, в котором он пишет:

«Милый и дорогой Лев Николаевич. Пишу... я, собственно, чтобы сказать Вам, как я был рад быть Вашим современником, – и чтобы выразить Вам мою последнюю, искреннюю просьбу. Друг мой, вернитесь к литературной деятельности!.. Ах, как я был бы счастлив, если б мог подумать, что просьба моя так на Вас действует! Друг мой, великий писатель Русской земли, внемлите моей просьбе!..»

Хорошо вспомнить ещё одно напутствие Тургенева молодым современникам, собратьям по перу: «Нужно постоянное общение с средою, которую берёшься воспроизводить, нужна правдивость, правдивость неумолимая в отношении к собственным ощущениям; нужна свобода, полная свобода воззрений и понятий, и, наконец, нужна образованность, нужно знание!.. Учение – не только свет, по народной пословице оно также и свобода. Ничто так не освобождает человека, как знание, и нигде так свобода не нужна, как в деле художества, поэзии».

Сам Тургенев был образованнейшим человеком. Легко говорил на нескольких языках, учился в Московском, Петербургском, Берлинском университетах. Его личными друзьями и собеседниками были Флобер, Мериме, Золя, Мопассан, Доде... С Грановским и Белинским он часами вёл темпераментные беседы о Гегеле, Канте. Разносторонние знания нужны художнику как надёжный и прочный потенциал, они нужны для внутренней раскованности, как, скажем, легкоатлету мало владеть, пусть и в совершенстве, техникой бега, но нужна ещё и просто физическая мышечная сила. И как бы мы ни вчитывались в «Записки охотника» – лучшее, что создано Тургеневым, – мы днём с огнём не найдём там ни Гегеля, ни Канта.

Родная природа, великолепные пейзажи, замечательные типы русских людей, нравы, фольклор, неизъяснимое очарование, разлитое, словно солнечный свет, и согревающее читающего, – всего этого много в «Записках охотника», и всё это написано легко, свободно, как будто даже незамысловато, а на самом деле глубоко и серьёзно.

Высокая художественность этих очерков (поэм) состоит в том, что они отвечают первой заповеди искусства. Если худож-

ник увидел разрушенное здание и решил его изобразить, то сам он не должен вопить: «Ах, как плохо, что здание разрушено!» Или: «Ах, как хорошо, что оно, наконец, разрушено!». Читатель сам должен, увидев картину (прочитав рассказ), воскликнуть, пожалеть или восхититься. «Записки охотника» и написаны именно таким образом, что без всякой дидактики и подсказки у читателя в душе рождается активное отношение к действительности. Это следующий урок Тургенева.

Отметим, что Тургенев, этот утонченный и образованнейший аристократ (по рождению и по духу), оказывается художником, воспроизводящим деревню. Проходят за поколением поколение, а «Хорь и Калиныч», «Бежин луг», «Касьян с Красивой Мечи», «Певцы», «Бурмистр» остаются для нас все такими же насущными. Без них мы не можем вообразить ни нашей литературы, ни нашей родной речи, ни самих себя.

А романы Тургенева запечатлели и навсегда сохранили другую сторону русской действительности: образы, жизнь и быт бесчисленных дворянских усадеб. Они исчезли, и узнать о них мы можем теперь по преимуществу из литературы.

В тихом мире задушевной красоты усадеб вызрели такие великаны русского гения, как Пушкин, Лермонтов, Тургенев, Гончаров, Толстой, с их проникновенной любовью к красоте земли родной. Сама атмосфера, сам климат этих усадеб вместе с их обитателями стали основным объектом художнического исследования Ивана Сергеевича Тургенева. Интересно, что главную общественную, гражданскую активность и вообще главную активность и энергию Тургенев видел в русской женщине. Лиза готова на всё, а Лаврецкий пасует, Ася готова на всё, а Н.Н. пасует, Наталья готова на всё, а Рудин пасует. Несостоятельными оказываются герои в «Вешних водах», в «Дыме». Эта особенность, эта женская активность и энергия подмечены и угаданы очень точно. И теперь, в наши дни, посмотрите внимательно вокруг: всюду, где есть духовное начало, три четверти собравшихся составляют наши женщины.

Когда думаешь о Тургеневе как об огромном национальном и социальном явлении, приходит мысль о целостности и цель-

ности народа как единого и в конечном счёте нерасторжимого организма. В одном месте эта мысль выражена у Тургенева с особой отчётливостью. Разговаривают Елена Стахова и Дмитрий Инсаров.

«– Вы очень любите свою родину? – произнесла она робко.

– Что же другое можно любить на земле? – отвечает он. – Что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить после бога? И когда эта родина нуждается в тебе... Поймите, какую это даёт уверенность и крепость!»

Ивана Сергеевича отличала определённая широта взглядов, вернее сказать, отсутствие узости. Известно, Герцен был западником (таковым и Тургенев считал себя). Аксаковы западниками не были. И вот Тургенев пишет Герцену: «В России я уговаривал старика Аксакова продолжать свои мемуары, а здесь – тебя. И это не так противоположно, как кажется с первого взгляда. И его, и твои мемуары – правдивая картина русской жизни, только на двух её концах и с двух различных точек зрения. Но земля наша не только велика и обильна, она и широка – и обнимает многое, что кажется чуждым друг другу!»

Да вот и сейчас, когда прошло двести лет со дня рождения Тургенева, скажите нам, что мы с ним (с Некрасовым, Достоевским, Блоком, Есениным) не принадлежим к единому целому, – так ведь это была бы просто трагедия, это духовная и гражданская смерть. И в этом четвёртый урок Тургенева. Но уроки его на этом ещё не закончились.

Когда произносится имя Ивана Сергеевича Тургенева, сразу возникают в сознании «Записки охотника», «Дворянское гнездо», «Отцы и дети» (и все романы), не только стихотворения в прозе, «Вешние воды», не только Спасское-Лутовиново, но сразу возникают также Париж и Полина Виардо. Можно подсчитать и подсчитали, сколько лет в общей сложности провёл русский писатель за границей России. Говорят, чуть ли не полжизни. Возможно. Однако Тургенев не уезжал от России ни на один день. Из России уезжал, а от России – нет. «Пребывание во Франции, – писал он Сергею Тимофеевичу Аксакову, – произвело на меня свое обычное действие. Всё, что я вижу и слышу,

как-то теснее и ближе прижимает меня к России, всё родное становится вдвойне мне дорого».

«Если человек сидит за рабочим столом над листом бумаги и пишет «Записки охотника», где же он находится на самом деле – в Париже, на улице Дуэ, или около костра с крестьянскими детьми, среди ночного Бежина луга? Ведь и Гоголь жил в Риме и писал там «Мёртвые души».

Трагедия писателя начинается тогда, когда он перестаёт ощущать свою аудиторию, когда слово его не находит отклика. Такая беда может случиться с автором, сиди он хоть в самой середине своей страны, достаточно ему утратить духовную связь с читателем, с народом. Тургенев этой связи никогда, ни на одно мгновение не терял.

«Россия, – говорит один из его героев, – без каждого из нас обойтись может, но никто из нас без неё не может обойтись». В другом месте он продолжает: «Нет счастья вне родины, каждый пускает корни в родную землю».

Больше века прошло с тех пор, как гроб с прахом великого русского писателя опустили в землю на Волковом кладбище в Петербурге, рядом с могилой Белинского. Такова была просьба Ивана Сергеевича. Но не было ни минуты за это время, когда родина не помнила бы о своём сыне, не воздавала бы ему должное, не любила бы его.

Что бы ещё выписать из Тургенева, какой урок, какой завет? Да хотя бы вот этот: «...Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками... Обращайтесь почтительно с этим могущественным орудием; в руках умелых оно в состоянии совершать чудеса!..»

## **О ЖУРНАЛЕ «РУССКОЕ ПОЛЕ» №9 (2019)**

Вышел девятый номер журнала «Русское поле». И почему ждали мы его так долго? В колонке главного редактора видим, что хотелось объять необъятное: отметить юбилеи сразу трёх

классиков русской поэзии. Это 225 лет А.С. Пушкину, нашему национальному гению, а в следующем году 125 лет со дня рождения С. А. Есенина, это «золотое сердце», душа русского народа. И А.А. Фету, которому в 2020 году исполнилось бы 200 лет. Много в журнале произведений современных авторов, посвящённых юбилярам.

Рубрики в журнале остались те же, они отражают нынешнюю действительность, наши проблемы, заботы, переживания. Всё это мы находим в публикациях авторов журнала.

Логично, что в журнале много поэзии. Это произведения трёх великих классиков, а также современных авторов, которые пытаются превзойти самих себя, чтобы быть на уровне. Например, Виктор Садовский выступает опять с новой поэмой и делает это с большим мастерством.

Из поэмы «Оки и Дона чистая волна».

*На старинных улочках Орла,  
Под звонок неснешного трамвая,  
Осень в пору зрелости вошла,  
Золотом дорожку осыпая.  
Сизый дым над крышами домов –  
Жгут костры орляне в огородах,  
Так похожи рукава дымов  
На коней, что пьют из речки воду.*

С удовольствием читаем стихи Валерия Ходулина (г. Тула). Мы вернулись к его стихотворению о встрече Льва Толстого с дочерью Пушкина Марией Гартунг на балу в Туле. Эта встреча так потрясла Л.Н.Толстого, что из образа Марии у него родился образ Анны Карениной.

*Вот так негаданно – нежданно  
При свете утренней зари  
В его душе рождалась Анна  
В прекрасном облике Марии.*

Она оказалась одним из прототипов Анны Карениной – героини одноимённого романа Льва Толстого.

В год, предшествующий есенинскому юбилею, в журнале печатается поэма Валерия Доманского из Санкт-Петербурга

«Осень в Константиново». Поэма проникнута искренней любовью к великому русскому поэту, непреходящей грустью о его нелёгкой судьбе.

*Стало ясно: белесая шаль  
Унеслась в небеса от земли.  
Над Россией летят журавли  
И уносят с собой печаль.*

Есенинские мотивы есть и у Леонарда Золотарёва. Поэт Сергей Есенин – тонкий лирик, зеркало русской души, не оставляет равнодушным ни одного русского человека: его читают, его поют, его любят.

В журнале много хорошей современной прозы. Каждый автор имеет своё лицо. И все по – своему интересны. Радует разнообразие тем, стилей, сюжетов.

Валентин Васичкин своей повестью «Хорошо бы собаку купить» идёт к бунинскому юбилею. Он предвосхитил это своей повестью, вероятно, «мечтая о бунинской премии».

Татьяна Грибанова публикует вторую часть рассказа «Серёга Кумов». У неё замечательно выписана судьба человека – драматическая, можно сказать, даже трагическая, что не может оставить читателя равнодушным.

Валерий Протасов по-своему эстет, в прозе его заметны фетовские традиции. Каждый прочитает с интересом страницы из его повести «И нежный мирт, и тёмный кипарис». Автор знакомит нас с периодом жизни А.С. Пушкина накануне его женитьбы, когда поэт совершает своё путешествие из Москвы на Кавказ. А.С. Пушкин, делая крюк, заезжает в Орёл, чтобы встретиться с генералом А.С. Ермоловым, чему оба несказанно рады. Их диалог был неторопливым, обстоятельным. Судьба Отечества была им близка обоим. Продолжив путь после расставания с Ермоловым, Пушкин к вечеру добрался до Малоархангельска, где и заночевал. Даже если это легенда, нам она приятна.

Геннадий Веркеенко в рассказе «Зовущая глухомань» идёт дорогой лучших произведений русских классиков. Его интересно читать с точки зрения лирики и сюжета. У него это хорошо получается. Сцены ночи в деревне захватывающи, они прони-

кают в самую душу. Понимаешь, зачем нужны такие рассказы – путешествие автора в своё прошлое. В этом не просто ностальгия по своему детству, по прошлому – это источник, дающий энергию, осмысление прошлого помогает жить в настоящем.

Рассказ Михаила Турбина «Солнце над Неручью» посвящён товарищу по перу В.М. Васичкину. Это рассказ о жизни современной деревни с динамичным сюжетом, с персонажами, у каждого из которых своя жизненная позиция, свой взгляд на жизнь, злободневны их дискуссии, их поведение, поступки. Рассказ несомненно вызовет интерес у читателя.

Зоя Тарабрина написала статью «Нам без Пушкина нельзя», «Пушкин – наша общая любовь, а «душа в заветной лире» живёт в нас, даёт нашим душам простор, высоту, помогает подняться над земной «суею сует»». Как всегда у неё всё написано живо, замечательно, ярко.

Художник Виола Караль из Австрии прислала несколько портретов: А.С. Пушкина, Натальи Гончаровой-Пушкиной, Л.Н. Толстого.

Социология и философия – новые сюжеты, которых не было в журнале, представляют большой интерес. Статья «Хищные вещи века» Михеля Гофмана (г. Нью-Йорк), философская статья Валентины Порседда (Сардиния, Италия) «Парафраз на темы фильма «Сталкер» Андрея Тарковского».

В статье «Хищные вещи века» Михель Гофман показывает жизнь общества потребления нашего века, куда входим и мы. Он пишет, что в 21 веке можно сказать, что человек умер, так как только вещами, через вещи он определяет, что он есть. «Я покупаю, значит, я существую». Вся пропаганда потребления говорит, чтобы насладиться всем богатством жизни, «больше работай, чтобы больше купить». А сам человек в этом мире не больше, чем вещь среди других вещей.

В своём эссе В.Порседда рассматривает проблему творчества и творца. На примере фильма Андрея Тарковского «Сталкер» автор показывает всю сложность и глубину этого процесса, прочтение этого эссе требует от читателя терпения, размышления и осмысления, композиция эссе помогает понять и проникнуть

в смысл и суть необъятной темы, но зато какую испытываешь радость, что ты это прочитал и понял, насколько бывают счастливы творческие люди в процессе создания своих творений.

В отрывке из романа Валерия Анишкина «Культура, субкультура и язык», как и у Михаила Турбина «Солнце над Неручью», автор представляет двух персонажей – оппонентов, имеющих свою точку зрения по обсуждаемой теме. В данном случае это – русский язык, его развитие, его проблемы с архаизмами, неологизмами, сленгами, заимствованиями, у языка своя сложная жизнь. Два интеллигентных человека дискутируют на эту тему, давая свои аргументы. Один из персонажей возмущён засорением русского языка, второй пытается объяснить, что это процесс естественного развития языка. Этот диспут интересен и полезен, так как наш язык – наше главное национальное достояние, которое мы все должны беречь, хотя и сам язык как живой, самостоятельный организм умеет постоять за себя: оставить нужное и отбросить ненужное. Рассказ важен постановкой проблемы и решать её всем.

Глубоко психологична новелла «За любовью любовь» Моник Одифрен из Грасса в переводе с французского Игоря Золотарёва. В этой новелле в центре сюжета любовный «французский треугольник». Интересны диалоги, несобственно прямая речь персонажей, интерпретация автором происходящего.

Рассказ Геннадия Майорова «Придумщик» по аналогии с авантурным романом 18 века можно назвать политико-авантурным. Этот жанр очень подходит для политических баталлий, предвыборных кампаний. В рассказе речь о выборах губернатора, когда кандидат пускается во все тяжкие, чтобы придти к цели. Жаль, что талантливый человек (придумщик) тратит свой талант, участвуя в мошенничестве, когда благодаря его оригинальному проекту народ превращается в толпу, которой можно манипулировать, а люди становятся похожими на дикарей незапамятных времён. По этому рассказу можно было бы снять великолепный рекламный ролик, который сделал бы автора знаменитым.

«Трамвайное кольцо» – страницы повести Владимира Самарина. Эти страницы посвящены другой жизни, которую ещё

помнят люди зрелого возраста. Сюжет, может, и незамысловатый, работа вагоновожатой трамвая номер 2, но персонажи из другого мира, где были уважение, благожелательность, любовь к людям, сочувствие и соучастие, то есть, где были эмоции, чувства, что является самым дорогим для человека, что делает его счастливым. Люди были ответственными на любой работе, были способны любить свою работу. Варвара Николаевна знала многих своих пассажиров, со всеми была вежлива и обходительна, кому-то она даже помогала, в её вагоне всегда царила атмосфера дружелюбия и уважительности к человеку. Читая рассказ, чувствуешь, сколько любви автор вложил в свою повесть, как любит он своих героев. Прочитав эти страницы, я говорю себе «хочу в вагон № 2». Спасибо автору.

Людмила Николаевна Иванова дала в журнал очерк о своём земляке, ярославском поэте Иване Алексеевиче Смирнове. Написано тепло, сердечно, благодаря этой публикации на Орловщине теперь тоже будут знать хорошего поэта из Ярославля – Ивана Алексеевича Смирнова.

Владимир Вещунов выступает снова с злободневным рассказом «Неслучайный». Он о жизни очень пожилых людей, которых государство обмануло при начислении им пенсии, а теперь обманывают всякого рода мошенники. Одна из персонажей заявляет: «Долголетие – наша месть государству!» Рассказ написан без надрыва, главный персонаж любит жизнь и выживает в разных сложных ситуациях.

Ольга Сокова в публикации «О голубях и свободе» даёт основное содержание своей работы, посвящённой теме «свобода», близкой каждой творческой личности, поэтому в ней много цитирования философов, учёных, примеров, взятых у писателей, поэтических отрывков великих и современных поэтов. Особенно интересны страницы, посвящённые Марине Цветаевой, которая написала: «Если душа родилась крылатой, что ей хоромы и что ей хаты...». У М. Цветаевой свобода, сублимированная в глубокое и широкое ощущение реальности, действующая – это энергия её души. «Я жажду сразу всех дорог» – говорит поэт. Мир ощущается ею, как живой организм. Мир –

тоже душа. Марина Цветаева ведёт нас к тонкости, яркости, личности восприятия мира, а значит, к свободе.

Дарья Усачёва в каждый номер даёт описание своего путешествия в какую-нибудь страну. На этот раз она представила страну вулканов среди льдов – Исландию, можно даже подумать, что журнал посылает её в командировки.

Обширна география публикуемых произведений, журнал представляет не только авторов из разных стран (Франция, Австрия, Италия), но и из наших русских городов и весей (Курск, Тула, Нижний Новгород, Санкт – Петербург, Орёл, глазуновская Васильевка, малоархангельский Дубовик).

В фотоокне журнала, много редких фотографий Александра Сергеевича Пушкина, Афанасия Афанасьевича Фета, Сергея Александровича Есенина.

Надеемся, журнал не оставит никого равнодушным, читателей и почитателей таланта великих русских поэтов Александра Сергеевича Пушкина, Сергея Александровича Есенина, Афанасия Афанасьевича Фета – нашей гордости, нашего национального достояния, а также читателей постоянных авторов журнала – наших современников, в этом номере журнала много поэтического, одухотворенного, интересного.

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ КЛАССИКИ

ЧИТАЙТЕ КЛАССИКОВ .....	4
ПУШКИН – ЭТО НАШЕ ВСЁ.....	4
М.Ю. ЛЕРМОНТОВ: ОТ РОМАНТИЗМА К РЕАЛИЗМУ .....	9
ОРЕОЛ ТУРГЕНЕВА.....	23
ДВЕ ИСТОРИИ НА ОДНУ ТЕМУ .....	35
«РЕВИЗОР» ГОГОЛЯ – СПЛАВ РЕАЛЬНОГО И ФАНТАСТИЧЕСКОГО.....	42
ФАНТАСТИКА «ПЕТЕРБУРГСКИХ ПОВЕСТЕЙ» ГОГОЛЯ .....	53
РУССКИЙ МЕРИМЕ .....	62
РУССКАЯ ПОЭЗИЯ.....	64
ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ .....	69

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ СОВРЕМЕННОКИ

«ГОГОЛИАНА» БЕЗ ДРУГИХ ИСТОРИЙ.....	74
«ПИШУ О ЗЕМЛЯКАХ». РАССКАЗЫ ВАЛЕРИЯ АНИШКИНА .....	87
ПУТЕШЕСТВИЕ С РОБЕРТОМ ДЕССЕ К ТУРГЕНЕВУ .....	93
«МУЖСКОЙ ВАГОН» ДМИТРИЯ БЫКОВА .....	103
ПО СЛЕДАМ ГЕРОЕВ ТУРГЕНЕВА .....	110
ПРОЩЁНЫЙ ДЕНЬ.....	116
ОКОЁМ. МЕНЯ УЧИЛИ ЖИТЬ.....	121
ЛЮБОВЬ В ФОРМАТЕ «ЛИВР ДЕ ПОШ» .....	127
СТИХИЯ СЛОВ .....	130
«НАС ЛЮБЯТ» .....	137
ЛИРИКА В ПОЭЗИИ В.И. КОРНЕВОЙ.....	143
ЭСТЕТИКА ПОЭЗИИ. КРАСОТА.....	148
О ПЕРЕВОДИМОСТИ ПОЭЗИИ .....	153
ВЛАДИМИР СОЛОУХИН: «УРОКИ ТУРГЕНЕВА» .....	160
О ЖУРНАЛЕ «РУССКОЕ ПОЛЕ» №9 (2019) .....	164

[160-00]

**ИГОРЬ ЛЕОНАРДОВИЧ ЗОЛОТАРЁВ**

**КЛАССИКИ  
И  
СОВРЕМЕННОИКИ**

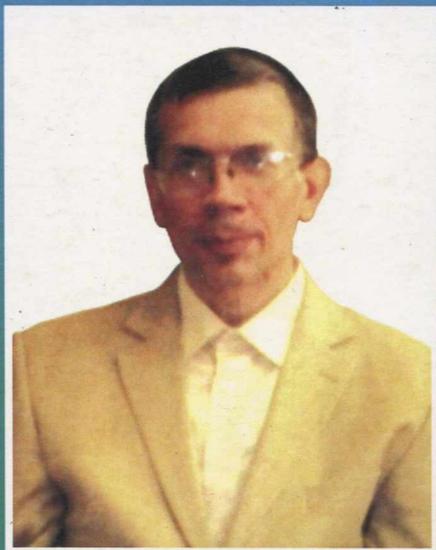
**КНИГА О КНИГАХ**

Переработанное и дополненное издание

Корректурa автора

Отпечатано в ООО «Новое время»,  
ул. Итальянская, 23  
Заказ №891. Тираж 300 экз.





И как ты станешь седлать коня.  
И в поле точить косу?  
И как ты будешь сидеть у огня,  
Если песню я унесу?

*Леон Филипе. «Брат»*