



---

ИСКУССТВО ЧТЕНИЯ

---

Алла НОВИКОВА-СТРОГАНОВА

## ЕДИНСТВО ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ

(И. С. Тургенев и Алоизиус Бертран)

Иван Сергеевич Тургенев ввел в русскую литературу новый жанр — стихотворение в прозе, создав цикл произведений под двойным заглавием — «Senilia. Стихотворения в прозе» (1878—1882).

Оригинальность, национальное своеобразие и общечеловеческое значение тургеневского цикла были отмечены уже современниками писателя. По отзыву П. В. Анненкова, это «оригинальное и обаятельное явление в высшей степени»<sup>1</sup>. Для характеристики этого необычного литературного явления критик использовал и сравнения необычные: определил собрание стихотворений в прозе как «ткань из солнца, радуги, алмазов, женских слез и благородной мужской мысли» (10, 456). Н. Невзоров не менее образно назвал тургеневский цикл «калейдоскопом, составленным из разнообразных по величине и качеству бриллиантов», отмечая «необычайную силу выраженных в этом калейдоскопе мыслей и чувств» (10, 462).

Несмотря на значительные успехи в их изучении, «Стихотворения в прозе» по-прежнему представляют для читателей и исследователей ряд загадок. Так, до конца не проясненной остается проблема творческой истории и литературных источников

---

Алла Анатольевна Новикова-Строганова — доктор филологических наук, профессор, член Союза писателей России (Москва), историк литературы.

<sup>1</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — М.: Наука, 1978—1982. — Сочинения: В 12 т. — Т. 10. — С. 456. Далее сочинения И. С. Тургенева цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

цикла. В литературоведении предпринимались попытки соотнесения отдельных стихотворений в прозе Тургенева с произведениями Гейне, Гофмана, Леопарди<sup>2</sup> — с учетом определенной близости жанровой природы. Однако, как подчеркнул академик М. П. Алексеев, из всех параллелей «важнее всего те, которые ведут нас во французскую литературу, так как во Франции возник и самый термин, которым пользовался Тургенев, и создано было наибольшее количество произведений, близких к его „*Senilia*“ в жанровом отношении» (10, 472—473). В то же время ученый указал, что проведенные сопоставления отдельных стихотворений в прозе Тургенева и Бодлера малоубедительны (см.: 10, 474).

Действительно, сходство Тургенева с французским поэтом Шарлем Бодлером преувеличено и формально. Прежде всего отличаются источник вдохновения и общее настроение созданных ими произведений. Печаль Тургенева по-пушкински «светла». «Что за гуманность, что за теплое слово при простоте и радужных красках, что за грусть, покорность судьбе и радость за человеческое свое существование» (10, 455), — восхищался критик Анненков. Но — в отличие от тургеньевского — чувство Бодлера исполнено разочарования и гнева.

Итальянская исследовательница Анна Ло Гатто Мавер в статье «Несколько гипотез по использованию французских образцов в „Стихотворениях в прозе“ Тургенева» справедливо заметила: «Меланхолия и понимание человечества со всеми его ошибками, некоторый вид абстракции в выражении чувств и мыслей в поэзии сближают Тургенева с Бертраном, но не с Бодлером. Грусть Бодлера полна боли и горечи, которые трансформируются в ярость, иронию и сарказм. В ней нет нежности, печальной мечтательности Тургенева и Бертрана»<sup>3</sup>.

Именно с Бертраном связано зарождение стихотворения в прозе как особого поэтического жанра — не только во французской, но и в мировой литературе.

Жак Луи Наполеон Бертран, или — как он любил именовать себя на старинный манер — Алоизиус Бертран (1807—1841), — поэт-романтик, умерший от туберкулеза в возрасте 34 лет, малоизвестен за пределами Франции. В настоящее время его знают как автора единственной небольшой книги стихотворений в прозе. При жизни он не был оценен по достоинству, а после смерти почти забыт. Показательной самохарактеристикой-предвидением могут служить строки из письма поэта: «Прошло время, а мой час не настал. До сих пор я лишь червь, который дремлет в своей куколке, ожидая, что его либо раздавит нога прохожего, либо луч солнца дарует ему крылья. <...> Погруженный в созерцательную жизнь, заточенный, как монах в келье, в круге своих занятий и искусства, изолированный и никому не известный, я с невыразимо тоскливой болью, от которой кровь приливает к сердцу, делюсь с Вами моим горем»<sup>4</sup>.

Бертран не надеялся, что книга «какого-то бедного бумагоарателя», «бывшего иной раз замечательным поэтом»<sup>5</sup> (как он именовал себя), обретет широкое читательское признание. Обращаясь в посвящении к Виктору Гюго, поэт говорит о «неведомом библиофиле», который когда-нибудь «извлечет из могилы эту заплесневевшую,

<sup>2</sup> См.: Чистова И. С. Тургенев и Леопарди (к вопросу о литературных источниках «Стихотворений в прозе») // Тургенев и его современники. — Л.: Наука, 1977. — С. 142—152.

<sup>3</sup> Lo Gatto Maver Anna. Quelques hypotheses sur les modèles français des «Poèmes en prose» de Tourguèniev // Tourguèniev et l'Europe. Actes du Congrès du Centenaire 1883—1983. Association des d' Tourguèniev, Pauline Viardot et Maria Malibran. — 1983. — № 7. — P. 55.

<sup>4</sup> Цит. по: Балашов Н. И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран Алоизиус. Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло. — Серия: Литературные памятники. — М.: Наука, 1981. — С. 263.

<sup>5</sup> Там же. — С. 266.

трухлявую книжицу» и «на первой странице прочтет твоё прославленное имя, которому моего имени не спасти от забвения»<sup>6</sup>.

Тургенев, будучи маститым писателем, также высказывал сомнения относительно долговечной судьбы своих «Стихотворений в прозе». Он писал Д. В. Григоровичу 3 (15) декабря 1882 года: «...и „река времен в своём теченье“ унесет в лоно забвенья эти легонькие листки...» (10, 460). Время не подтвердило этот пессимистический прогноз. Цикл «*Senilia*» («Старческое»), одно из наиболее совершенных созданий «позднего» Тургенева, признанный шедевр мировой литературы, показал, что для жанра стихотворений в прозе «час настал».

Бертран — родоначальник стихотворения в прозе — этим жанровым обозначением ещё не пользовался. В то же время французский художник слова хорошо сознавал жанрово-стилевое новаторство своего литературного детища, говоря о нём как о «новом жанре прозы»: «„Гаспар из тьмы“, эта излюбленная книга моего сердца, в которой я попытался создать новый жанр прозы» (263). Полное название книги Бертрана — «Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» (1842). Первое издание было осуществлено с большими трудностями — и лишь через год после смерти поэта.

Литературные эксперименты Алоизиуса Бертрана впоследствии вдохновили Шарля Бодлера на создание его «Маленьких стихотворений в прозе» («*Petits poèmes en prose*» — 1869), с появлением которых новый жанровый термин вошёл в употребление. Бодлер прямо ссылался на художественный опыт своего предшественника в предисловии к циклу, адресуясь к журналисту Арсену Уссе: «Я должен сделать Вам маленькое признание. Перелистывая по меньшей мере в двадцатый раз знаменитую книгу Алоизия Бертрана „Гаспар из тьмы“ <...>, я набрел на мысль — попытаться сделать нечто в том же роде, применив к изображению современной жизни или, вернее, духовной жизни одного современного человека тот самый прием, который был применен им к описанию жизни былых времен» (10, 473–474).

Продолжатель Бертрана отчетливо понимал, какие широкие творческие возможности открывает перед писателем новая жанровая форма, насколько она может быть привлекательной и «удобной» для читателя: «Мы можем прервать в любой момент я — свои мечтания, вы — просмотр рукописи, читатель — свое чтение, ибо я не связываю своенравной воли его бесконечной нитью сложнейшей интриги. Выньте любой позвонок, и обе части этого капризно извивающегося вымысла соединятся между собой без малейшего затруднения» (10, 473).

На тот же принцип относительно свободной композиции впоследствии указал Тургенев в авторском обращении «К читателю», помещенном в качестве предисловия к циклу «*Senilia*»: «Добрый мой читатель, не пробегай этих стихотворений сподряд <...> Но читай их враздробь: сегодня одно, завтра — другое, и которое-нибудь из них, может быть, заронит тебе что-нибудь в душу» (10, 125).

Вопрос о том, знал ли Тургенев о Бертрane, читал ли его книгу «Гаспар из тьмы», остается в литературоведении открытым. Насколько известно, русский писатель нигде и никогда не упоминал имени поэта, основательно забытого даже в его родной Франции к тому времени, когда туда переехал Тургенев.

Называя творение Бертрана «знаменитой книгой», Шарль Бодлер выдавал желаемое за действительное, стремясь вернуть «Гаспара из тьмы» из тьмы забвения.

<sup>6</sup> Бертран Алоизиус. Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло. — Серия: Литературные памятники. — М.: Наука, 1981. — С. 27. Далее произведения А. Бертрана цитируются по этому изданию с указанием страниц.

В письме к Арсену Уссе Бодлер в скобках замечал: «(книга, известная Вам и нескольким нашим друзьям, неужели она не имеет права быть названной знаменитой?)»<sup>7</sup>

В то же время не исключается возможность, что Тургенев мог, по крайней мере, слышать о Бертрane в кругу французских литераторов. Анна Ло Гатто Мавер выдвинула предположение о том, что русский писатель мог также знать о Бертрane по рассказам о его «закадычном друге» — французском актере Гаспаре Дебюро — «знаменитом ярмарочном клоуне» в амплу «печального Пьеро», хорошо известном в литературном мире Франции, куда его ввел Шарль Бодлер. «Мэтр романтизма» Виктор Гюго, который одобрительно отзывался о стихотворных опытах Бертрана, лично встречался с Дебюро. Не исключено, что дружба поэта Алоизиуса Бертрана и актера Гаспара Дебюро проясняет загадку заглавия книги «Гаспар из тьмы», хотя существуют и другие версии истолкования смысла заглавия.

Все же гипотезу итальянской исследовательницы следует признать маловероятной, поскольку и Бертрана, и Дебюро к тому времени, когда Тургенев тесно общался с французскими писателями, уже давно не было в живых, и они мало кого интересовали. Но бесспорен тот факт, что «печальный писатель России» («самый печальный из людей», как отзывалась о Тургеневе Полина Виардо) для того, чтобы описать свои мысли и самые глубокие лирические переживания, избрал ту же форму стихотворения в прозе, которую во французской словесности открыл Бертран — «маленький печальный Пьеро», подверженный приступам меланхолии и душевной тоски.

В «Стихотворениях в прозе» Тургенева и «Фантазиях» Бертрана творческая индивидуальность русского писателя-реалиста и французского поэта-романтика проявляется настолько ярко, что вопрос о том, знал или нет Тургенев о книге Бертрана, отходит на второй план. Вместе с тем лирико-философские раздумья, определенный круг проблем: человек и мироздание, быстротечность жизни и неизбежность смерти, гармония и трагизм бытия — позволяют установить типологические связи между циклами произведений двух авторов.

Сюжетно-содержательная сторона стихотворений в прозе русского и французского художников слова не имеет практически ничего сходного. Бертран целиком погружен в средневековое прошлое Франции, в историю своего родного города Дижона — некогда славной столицы Бургундии. Трепетная мечтательность романтика, беззащитного и растерянного перед жестокой и совсем непоэтичной реальностью, вызывает острое желание укрыться, спрятаться от нее в идеальном мире, созданном в собственном воображении Бертрана. Для личности и мироощущения художника, который не только сочинял, но и жил как романтик, показателен следующий факт его биографии: умирающий поэт-одиночка, страдавший, по его словам, «дикарской гордостью и необщительностью» (266), сгорая от стыда за свою нищету, буквально спрятался, укрывшись с головой, под одеялом, когда в больнице для бедных его навещил скульптор Давид д'Анже, желавший предложить дружескую помощь.

Книга Бертрана изобилует типично романтическими образами, уводящими их создателя в дивное царство волшебной мечты. Бертрановские стихотворения в прозе переполнены старинными замками, готическими храмами, башнями и колокольнями, рыцарскими турнирами и разбойничьими набегами, феями и гномами, водяными и сальфидами, алхимиками и астрологами, кудесниками и палачами. Эта доходящая до пестроты многоликость в описаниях жизни, по словам Бодлера, «столь странной для нас и столь живописной» (10, 474), в эстетике романтизма создает ощущение «картинности», непосредственной связи творчества художника слова с творениями художни-

<sup>7</sup> Baudelaire. Oeuvres complètes. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. — Paris. Ed. du Seuil, 1968. — P. 146.

ков кисти. Вторая часть заглавия книги Бертрана — «Фантазии в манере Рембрандта и Калло» — напрямую отсылает к живописной манере старых мастеров.

Искусство великого голландского художника Харменса Ван Рейна Рембрандта (1606—1669) и французского живописца, гравера, офортиста периода перехода от Ренессанса к барокко Жака Калло (1592 или 1593—1635) явилось для поэта источником вдохновения и творческой энергии, породившей стремление новаторски соединить литературную манеру с живописной. Бертран ощутил, что для воплощения этой цели требуется особая художественная форма — более свободная, чем стихи, и в то же время более организованная ритмически, чем проза. Необычный жанр, открытый поэтом, определил оригинальность его творчества и позволил не только следовать мастерам голландской и фламандской художественных школ XVI—XVII веков, но даже творчески состязаться с ними, живописуя словами затейливые сценки, причудливые пейзажи и замысловатые интерьеры.

Тургенев также выступал знатоком и тонким ценителем живописи. Например, его очерк «Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминание об А. А. Иванове)» (1861) свидетельствует об активном взаимодействии двух видов искусства — словесного и живописного. В то же время очевидна самобытность тургеневской художественности. Созданные писателем на закате дней неповторимые «пейзажи души» не передаваемы живописью и не имеют аналогов в изящной словесности.

«Литературная живопись» тургеневских «Стихотворений в прозе» представлена в иной манере, чем у экзальтированного романтика Бертрана. На пересечение искусства слова и живописи в поэтике цикла указывал сам Тургенев, когда объяснял редактору журнала «Вестник Европы» М. М. Стасюлевичу, посетившему писателя в Буживале, особенности жанровой природы своего нового творения: «это нечто вроде того, что художники называют эскизами, этюдами с натуры, которыми они потом пользуются, когда пишут большую картину» (10, 452).

Эскизы, этюды, предварительные наброски более динамичные, композиционно свободные, «воздушные» по сравнению с законченными полотнами. Эту особенность почувствовали современники Тургенева, расценив его «Стихотворения в прозе» как «мимолетные наброски», «отрывки», «поэтические искры». Так, в газете «Одесский листок» 8 (20) декабря 1882 года отмечалось: «Искры дышат поэзией и глубиной мысли; нужно ли говорить о том высоком наслаждении, которое испытывает читатель, любясь этими мимолетными набросками, этими художественными отрывками, от которых веет бодростью, свежестью, молодостью великого бессмертного таланта и глубоко любящего сердца» (10, 461).

Анализ цветового строя стихотворно-прозаических циклов Тургенева и Бертрана показывает, что французский поэт пользовался полноцветными, насыщенными красками: доминируют «синий», «зеленый», «золотой», «красный». В палитре русского художника слова превалируют пастельные тона, краски более нежные, прозрачные: «синеватый», «бледно-зеленый», «лазурный», «перламутровый» — с преобладанием «серого», «дымчатого», «седого» цветовых оттенков. Цветопись цикла «*Senilia*» позволяет читателю не только понять, но буквально увидеть, что размышления и воспоминания автора словно подернуты пеплом отгоревшей, угасающей жизни, сочные краски которой лишь на миг выхватывает из сгустившегося ночного мрака «трепетный огонек» (10, 129) («Собака», «Роза», «Старик» и другие).

Многокрасочность в миниатюрах Бертрана также предстает как яркое световое пятно, выхваченное из тьмы, будто на потемневшей от времени картине, «столь закопченной, что на ней уже ничего нельзя разобрать» (55) («Библиофил», «Продавец тюльпанов», «Серенада», «Алхимик», «Готическая комната», «Келья» и др.). Например,

в миниатюре «Саламандра» нарисована темная «каморка из копоты и пепла». Но в очаге разгорается пламя, переливающееся «розовыми, голубыми, красными, желтыми, белыми и лиловыми блестками» (68).

Стихотворения в прозе обоих авторов представляют собой по преимуществу «ночной пейзаж души». Вокруг художественных полотен словно сгущается ночная мгла. В этом отношении показательны лирические миниатюры Тургенева «Песочные часы», «Я встал ночью...», «Как хороши, как свежи были розы...» и, например, «Ночные бродяги», «Лунный свет», «Вечерня» Бертрана; в целом третья книга его «Фантазий» — «Ночь и ее причуды».

Философско-поэтическая символика света и тьмы, развернутая метафора угасающей жизни последовательно раскрываются в мотивном комплексе тургеневского шедевра «Как хороши, как свежи были розы...»: «...в темной комнате горит одна свеча. Я сижу, забившись в угол <...> А в комнате все темней да темней... Нагоревшая свеча трещит, беглые тени колеблются на низком потолке <...> Свеча меркнет и гаснет <...> Мне холодно... Я зябну... И все они умерли... умерли... Как хороши, как свежи были розы...» (10, 168). Рефренный повтор строки полузабытого стихотворения И. П. Мятлева (1796—1844) «Розы» (1834) задает элегическую тональность и ритмически организует весь текст.

На философско-содержательном и отчасти стилистическом уровнях сходные мотивы различимы в стихотворно-прозаических строках Бертрана: «Но увь! У меня уже нет солнца с того дня, как закрылись прекрасные очи, согревавшие мне душу!» («Шеврепорт» — 100); «И мне слышались как бы вздохи и рыдания, в то время как пламя, ставшее мертвенно-бледным, затухало в опечаленном очаге» («Саламандра» — 68).

Общность эмоциональной атмосферы, лидирующей тональности циклов стихотворений в прозе двух авторов во многом объясняется тем, что оба создавали свои творения в последние годы жизни, рассматривая их как итоговые, подводящие черту земному и творческому пути. Л. Пич вспоминал, что когда Тургеневым все сильнее овладевала старческая тоска, «он написал много поэтических видений, воспоминаний и аллегорий глубоко пессимистического содержания, замечательных то грандиозной смелостью, то увлекательной грацией рисунка. Он назвал эти произведения „Senilia“» (10, 458).

Бертран, имевший, по словам современника, «чело серьезного и задумчивого старца», так же, как и Тургенев, мог бы сообщить своей книге подзаголовков «Senilia» («Старческое»). Во внешнем и внутреннем облике поэта парадоксально соединялись юность, даже детскость, и умудренность с приметами старения и дряхлости. Психологический портрет Бертрана, нарисованный его другом и единомышленником Теофилом Готье в повести «Онуфрий, или Фантастические невзгоды некоего поклонника Гофмана» (1833), передает самую суть характера молодого романтика, рано надломленного столкновением с жизнью, нуждой, болезнями, предчувствием преждевременной смерти: «...всматриваясь в черты его бледного и усталого лица, вы начинали замечать, что в них сквозит нечто неопределенное, нечто детское, какое-то неуловимое сочетание ребячества и дряхлости» (313). Бертран писал: «Еще одна весна — еще луч майского солнца на челе юного поэта среди людской сутолоки, на челе старого дуба в лесной чаще!» («Еще одна весна» — 101).

Русского и французского авторов объединяют тоска по утраченной молодости, увядаемое жизнелюбие и элегические раздумья в преддверии близкой кончины. Показательны в этом смысле тургеневские шедевры «Посещение», «Чья вина?», «О моя молодость! О моя свежесть!» и «Еще одна весна», «Ангел и фея» Бертрана. Безнадеж-

ный характер носят лирические миниатюры Тургенева «Старуха», «Череп», «Встреча» и другие. Полны ужаса и мучений такие бертрановские «фантазии», как «Сон», «Ночь после сражения», «Виселица».

Один из характерных тургеневских образов, символизирующих трагизм человеческой жизни, — «на смерть раненная птица» (10, 167) («Без гнезда», «Куропатки», «Что я буду думать?»). Не тождествен, но близок этому символу образ «недоношенного орленка», с которым Бертран сравнивает самого себя. В кругу той же образности — метафора жизненного пути поэта-романтика: «...яйцо судеб моих, не согретое в гнезде теплыми крыльями благоденствия, осталось таким же пустым, таким же убогим» («Господину Давиду д'Анже, скульптору» — 122).

В миниатюре «Шевремерт» мотив вселенского одиночества человека приобретает новое семантическое наполнение, усиливающее чувства трепета и отчаяния перед неизвестным и неизбежным. Метафора судьбы-пустыни трансформируется в образ души-пустыни, «где уже не слышится голос Иоанна Крестителя!» (100): «Так и душа моя — пустыня, и я, стоя на краю бездны, воздев одну руку к жизни, другую протянув к смерти, безутешно рыдаю» (100). Подобно тургеневскому, мироощущение лирического героя Бертрана столь же трагично: «Скажи мне, друг, если знаешь, — обращался поэт к Давиду д'Анже, — не представляет ли собой человек, хрупкая игрушка, подвешенная за ниточку страстей, не представляет ли он собою всего лишь паяца, которого подтачивает жизнь и разбивает смерть?» (122).

Иногда поразительно родственными выступают проявления духовно-душевной жизни лирического героя стихотворного цикла Тургенева и «фантазий» Бертрана. Так, в миниатюре «Мне жаль...» Тургенев пишет: «Мне жаль самого себя, других, всех людей, зверей, птиц... всего живущего» (10, 174). Подобное острое переживание всеобъемлющей любви-жалости, сострадания ко всему живому, но с элементами мифологического, сказочного восприятия мира испытывают маленькие герои Бертрана в стихотворении в прозе «Дождик»: «Им жалко лань-беглянку <...> и забившуюся в расщелину дуба белочку <...> Им жалко птичек — трясогузку, которая только собственным крылышком может накрыть свой выводок, и соловья, потому что с розы, его возлюбленной, ветер срывает лепесток за лепестком. Им жалко даже светлячка, которого капля дождика низвергает в пучины густого мха. Им жалко запоздавшего путника <...> Но особенно жалко им ребятишек, которые, сбившись с пути, могут прельститься тропой, протоптанной шайкой грабителей, или направиться на огонек, зажженный людоедкой» (109–110).

Обоих художников роднит также стремление постичь загадки бытия, метафизические глубины вселенской жизни, проникнуть в сокровенную сущность природы с ее поэзией и тайной. В Тургеневе, по словам Тютчева, поражает «сочетание реальности в изображении человеческой жизни со всем, что в ней есть сокровенного»<sup>8</sup>. Яркие примеры — в «стихотворениях в прозе» «Разговор», «Нимфы», «Природа», «Дрозд (I)» и других.

Бертран же, в отличие от Тургенева, — романтик до мозга костей — полностью погружался в свой ирреальный мир («Хоровод под колоколом», «Ундина», «Водяной», «Два ангела» и другие). По отзыву Т. Готье, «находясь в самой гуще реальной и кипучей действительности», поэт «умудрялся <...> создавать свой собственный мир, полный экзотических видений, куда нелегко было проникнуть непосвященному. В самых обычных вещах он привык искать их сверхъестественную сущность, и нередко какая-нибудь банальная и незначительная деталь обретала под его пером фантастический смысл» (313–314).

<sup>8</sup> Цит. по: Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. — М.: АН СССР, 1962. — С. 186.

«Фантазии» Бертрана нередко носят характер колдовского наваждения, так что читатель вовлекается в чародейную атмосферу загадочного «Гаспара из тьмы». Поэт гипнотически завораживает картинными образами, подыскивая для их создания исключительно редкостное слово, обретающее душу и плоть.

Тщательная словесно-художественная отделка творений Бертрана, беззаветно служившего культу искусства, сродни священнодействию. Французские поэты XIX века, отмечает современный исследователь, «лелеяли „религию“ своего труда как душеспасения и вместе с тем спасения рода людского через Красоту (она же Истина, и непременно с большой буквы), возвращали в себе и насаждали в своих кружках самосознание такого священничества от культуры»<sup>9</sup>.

Эстетизм как принципиальная поэтическая установка просвечивает буквально в каждой строке Бертрана: «Луна расчесывала свои кудри гребешком из черного дерева, осыпая холмы, долины и леса целым дождем светлячков» (59); «...земля — благоухающий цветок, пестиком и тычинками коему служат луна и звезды!» (57); «...ветерок, распахнув неплотно затворенное окно, бросил мне на подушку сорванные грозой лепестки жасмина» (63). Выразительно-изобразительные примеры такого рода, из которых видно, как художник шлифовал текст, взвешивая каждое слово, можно продолжать и множить.

Молитвенное преклонение перед божеством Красоты сочеталось с острым видением безобразных сторон жизни. Воображением поэта был создан жуткий и отвратительный персонаж — гном Скарбо, напоминающий то ли паука, то ли жука-скарабея с человеческой головой («Готическая комната», «Скарбо», «Карлик», «Дурачок»). «Отвращение, страх, даже ужас» (10, 151) возбуждает зловещий символ смерти — насекомое, описанное в тургеневской миниатюре («Насекомое»).

Обоим авторам также присуще предчувствие вселенской катастрофичности («Конец света» в цикле Тургенева, «Второй человек» у Бертрана). «Труба Архангела прогремела из бездны в бездну, в то время как все с грохотом рушилось: и небосвод, и земля, и солнце, ибо не стало человека — краеугольного камня мироздания» (103–104), — писал французский романтик.

В отличие от него Тургенев постепенно идет к преодолению ужаса вселенской катастрофы и метафизического одиночества («Собака», «Нищий», «Воробей», «Милостыня», «Голуби», «Морское плаванье», «Ты заплакал», «У — а... У — а!»). Идея о вселенской гармонии как законе бытия — в центре раздумий автора «Стихотворений в прозе». Из множества разрозненных индивидуальностей, единичных «конечных» существований складывается в итоге бесконечность всеобщей жизни: «...нужно, чтобы жизнь не прекращалась, собственная и чужая — все та же всеобщая жизнь» («Два брата» — 10, 156).

Из беспросветных трагических размышлений о хрупкости и мимолетности земного существования лирический герой Тургенева обретает выход к свету, в «неувядаемый рай» — «царство лазури, света, молодости и счастья» («Лазурное царство» — 10, 152), тогда как Гаспар Бертрана в финале его книги окончательно погружается во тьму мрака и отчаяния: «Я тоже отметил свою фишку в житейской игре, где мы беспрестанно проигрываем» («Господину Сент-Беву» — 194). Единственной наградой и утешением поэту становятся открытые им «новые основы гармонии и красок» (23–24).

Новаторская жанрово-эстетическая структура, изобретенная Бертраном для решения сравнительно узких романтических художественных задач, в творчестве Тургенева получила мощный импульс к дальнейшему развитию. Автору «Стихотворений

<sup>9</sup> Великовский С. Вехи и мастера французской поэзии XIX века // Поэзия Франции. Век XIX. — М.: Худож. лит., 1985. — С. 17.



в прозе» тоже свойственно романтическое переживание мира, но при этом тургеневский цикл охватывает самый широкий круг тем, проблем, настроений. На это разнообразие обратили внимание уже современники писателя: «...здесь и <...> мечты, и надежды, и любовь к родине, и сомнения в русском обществе, и мысли о себе самом и своей судьбе» (10, 463), — отмечал А. Незеленов в работе «Тургенев в его произведениях» (СПб., 1885).

Так, в стихотворении в прозе «Деревня» реалистически точно рисуются средне-русский пейзаж и деревенский быт в узнаваемых деталях и приметах. В то же время этнографически тщательные описания представлены столь прочувствованно и глубоко лирично, что из каждой любовно выписанной детали простонародной жизни вырастает обобщенный образ родины, России: «Безветрие, теплынь... воздух — молоко парное!» (10, 125); «Над каждой крышей высокий шест скворечницы; над каждым крылечком вырезной железный, крутогривый конек»; «...целые вороха только что скошенного, до истомы душистого сена. <...> То-то будет спать на нем славно!» (10, 125).

Особым национально-патриотическим настроением проникнуто знаменитое стихотворение в прозе «Русский язык» (1882), которое со временем не покрылось ни пылью забвения, ни коркой хрестоматийного глянца, но и сегодня звучит столь же актуально, как и за все более чем 140 лет, прошедшие с момента его создания.

Свое достойное выражение, свои отзвуки нашли в тургеневском цикле христианские упования («Христос», «Молитва»); мысли и чувства человека из народа («Ничий», «Маша», «Ши», «Два богача»); жертвенный героизм («Порог», «Дрозд (II)», «Памяти Ю. П. Вревской»); извечное человеческое желание «остановить прекрасное мгновенье» («Стой!», «Когда меня не будет...»); многие другие темы, мотивы и образы.

Тургенев, новаторски разрабатывая жанр стихотворения в прозе, представил его в многообразных разновидностях. Это зарисовки, мини-рассказы, философские размышления, развернутые аллегории, «то элегии, то басни, то эпиграммы» (10, 462), — замечал современник Тургенева, — то «возвышенные мечты и сказки маститого беллетриста» (10, 463). Таким способом писатель открывал самые широкие возможности в развитии плодотворной и емкой художественной структуры, переплавляющей поэзию и прозу в новое эстетическое единство.

Тургеневу принадлежат открытия не только стиховедческие, но и психологические, человековедческие. О глубоком облагораживающем, нравственно возвышающем воздействии тургеневского цикла говорил современник писателя Арс. Введенский: «„Стихотворения“ И. С. Тургенева — действительно стихотворения, проникнутые гуманной мыслью, которая постоянно и неумолчно звучит в каждом отрывке. <...> Но и короткие отзвуки душевной жизни поэта, выражающиеся в чрезвычайно поэтических, целостных, западающих в душу образах, не пройдут бесследно в душе читателя и вызовут чувства, не совсем обычные в наше беспощадное время» (10, 461).

При всем разнообразии тематики тургеневского цикла он воспринимается как единое художественное целое. Цельности восприятия способствуют ритмико-стилистическая организация текста, некоторые повторяющиеся композиционные приемы. Так, например, обращают на себя внимание финалы стихотворений в прозе — итоги раздумий умудренного жизнью автора. Зачастую они сформулированы как емкие, врезающиеся в память афоризмы: «Житье дуракам между трусами» («Дурак» — 10, 138); «Только любовью держится и движется жизнь» («Воробей» — 10, 142); «Далеко Ротшильду до этого мужика!» («Два богача» — 10, 153); «Хочешь быть счастливым? Выучись сперва страдать» («Житейское правило» — 10, 179); «Благодарность — долг; всякий честный человек платит свои долги... но любовь — не деньги» («Путь к любви» — 10, 185).

Концовки «фантазий» Бертрана по большей части непредсказуемы. Например, в миниатюре «Каменщик» герой весь свой день посвящает самому мирному, созидательному труду — высоко на воздушных строительных лесах возводит сооружение, с любовью обозревая сверху архитектурные постройки города «с его тридцатью церквями», «бездну галерей, башенок, окон, парусов, колоколенок, крыш и балок» (32), «крепостные сооружения звездоподобных очертаний» (33). Но финал звучит резким диссонансом — неожиданно возникает картина пожара, войны и разрушений: «Вечером же, когда прекрасный неф храма уснул, сложив руки крестом, он (каменщик. — А. Н.-С.) со своей лесенки увидел на горизонте деревню, подожженную солдатней» (33). Так трагически переплетаются небо и земля, прекрасное и ужасное, созидание и разрушение, мир и война.

Герой бертрановского стихотворения «Щеголь» с его нарядной внешностью, франтовато закрученными усами, на первый взгляд ведет себя хвастливо и вызывающе: «разгуливал, лихо подбоченясь, расталкивал мужчин и улыбался дамам» (49). Но финал показывает, что это лишь бравада обедневшего человека, который и в безобразии нищеты силится остаться эстетом: «На обед денег у него не хватало, поэтому он купил себе букетик фиалок» (49).

Известно, как тщательно работали русский и французский художники слова над тем, чтобы придать своим творениям совершенную, изысканную форму. Бертран в своей книге признавался: «Эта рукопись поведает вам <...> сколько инструментов испробовал я, прежде чем нашел тот, что издает чистый и выразительный звук, сколько кистей я извел, прежде чем заметил на полотне слабые признаки светотени» (23).

Оттачивая выразительные возможности слова, Тургенев провел огромную ритмико-стилистическую правку текстов стихотворений в прозе и дал читателям «понимание красоты языка, красоты фразы, любовь к этой красоте, к музыке речи»<sup>10</sup>. «Сам язык, известный, гармонический, образный тургеневский язык — производит впечатление скорее стихов, чем прозы» (10, 461), — отмечали современники писателя.

В рукописях Тургенев дал следующее жанровое обозначение цикла: «Стихотворения без ритма и размера» (10, 445). «Синтез поэзии и прозы» у писателя «имеет осознанный характер, акцентностиховую ритмическую основу с противостоящим стиху гашением ритмической инерции»<sup>11</sup>. Работая над стилем, Тургенев сознательно убирал в тексте рифмы и стихотворные ритмы. В то же время его произведения — настоящая поэзия даже в прозе. Многие строки сохраняют стихотворную ритмическую организацию. Так, например, миниатюру «Нимфы» венчает поэтическая строка: «Но как мне было жаль исчезнувших богинь!» (10, 159).

Тургеневская художественная практика шла в направлении от живописности к углублению психологизма, лирического самоанализа в форме внутреннего авторского монолога. Личностное, лирико-эпическое начало сформировало «удивительно симпатичный образ автора» — композиционный центр «Стихотворений в прозе». По отзыву Анненкова, «личное-то в них и играет первую и самую блестящую роль; личное-то и составляет их *parfum* <аромат> и прелесть» (10, 455). В целом цикл стихотворений в прозе Тургенева приобрел качества своеобразного лирического дневника, осердеченного искренним чувством и проникнутого глубокой мыслью умудренного жизненным опытом писателя. Бертран же всецело растворился в своих романтических грезах, ирреальных фантазиях и причудах.

<sup>10</sup> Нелидова Л. Ф. Памяти И. С. Тургенева // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1969. — Т. 2. — С. 236.

<sup>11</sup> См.: Балашов Н. И. Ритмический принцип «Стихотворений в прозе» Тургенева и творческая индивидуальность писателя // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — 1979. — № 6.

«Кто из нас не мечтал в часы душевного подъема создать чудо поэтической прозы, музыкальной без ритма и без рифмы, настолько гибкой и упругой, чтобы передать лирические движения души, неуловимые переливы мечты, содроганья совести?» (10, 474) — риторически вопрошал Шарль Бодлер. Такое «чудо поэтической прозы» создал в русской словесности Иван Сергеевич Тургенев. У истоков этих художественных свершений в литературе французской стоял Алоизиус Бертран.