

Гете когда-то сказал: «Есть три вида читателей: первый — это те, кто наслаждается, не рассуждая; другой — те, кто судит, не наслаждаясь; и третий, срединный, — те, кто судит, наслаждаясь, и наслаждается, рассуждая».

Автор очерка относит себя к третьим, к тем, кто привык перечитывать, прежде чем вынести то или иное суждение на публику. Тем более когда речь идет о творчестве.

Пятнадцать лет — срок достаточный для любого ремесла, чтобы почувствовать себя профессионалом. Однако так ли это, когда речь заходит о труде писателя?

Наверное, можно проследить становление творческой личности, формирование художественного сознания писателя. Но что нам даст этот традиционный литературоведческий путь, особенно если учесть, что даже и у мастеров слова не все произведения равноценны?!

Первые ростки словесного творчества Романа Романова стали пробиваться еще в старших классах школы, когда он попытался выразить свои эмоции в сочинении по повести А. Приставкина «Ночевала тучка золотая» (это было мятежное время перестройки).

Но устойчивый интерес к литературе, в основном зарубежной, проявился в золотые годы студенчества. Однако это был интерес не к Джеку Лондону и Теодору Драйзеру, что более характерно для юношества, а к Лоренсу Стерну, Оскару Уайльду и Герману Гессе (такой выбор делает честь любому начинающему писателю). Однако читатель и писатель находятся на разных позициях.

Что нужно сделать для того, чтобы стать писателем? С позиции литературоведа, писателя формируют как минимум три условия: наблюдательность, способность сконструировать сюжет «из подручного материала» (реальный он или насквозь условный — не имеет большого значения) и чувство стиля (то есть понимание «со-размерности и сообразности» идеи и ее языкового воплощения).

Какими же внутренними качествами должен обладать молодой писатель, чтобы найти своего читателя и заинтересовать его художественным миром героев рассказов и повестей? На мой профессиональный взгляд, нужно обладать обыкновенной смелостью, чтобы решиться «отпустить в народ» свое творение, отдать его на суд или на растерзание читателю, отнюдь не всегда доброжелательному. Ну и, конечно, автор должен быть личностью.

Наблюдательности герою нашего очерка не занимать. Это могут подтвердить его эссе и литературные портреты. Так называемая литература «non-fiction».

Начнем с эссе, так как именно произведения этого жанра заставили обратить внимание активно читающей публики на молодого автора. В силу полученного им

университетского образования (факультет английской филологии) и годичного пребывания в Соединенных Штатах первые публикации появились на английском языке в далеком уже 1997 году. Это были эссе «Американцы: люди, похожие на детей» и «Русская Америка», опубликованные журналом «Tour Asia». В 2002 году, к тридцатилетию автора, они были изданы уже на русском языке в первой книге Р. Романова «Портреты. Рассказы. Эссе». В Предисловии кандидат филологических наук Юлия Говорухина (в настоящее время доктор филологических наук, профессор Сибирского Федерального университета) отмечала, что все русские американцы оказываются слишком по-американски практичными и в то же время по-русски психологически ущемленными, подверженными тоске, слишком «не детьми».

Все эссе Р. Романова основаны на путешествиях, а следовательно на действительных событиях и встречах. Дания, Испания, Китай, Вьетнам, Индия, Корея запечатлены и в авторском слове, и в авторских фото (здесь молодой писатель сумел обнаружить собственное видение людей и экзотических реалий).

«Ветер странствий» (так называется рубрика в журнале «Ваше») был благосклонен к Роману Романову и занес его также в Италию, на знаменитый Венецианский карнавал.

Но вернемся к наблюдательности как к необходимому для писателя качеству. Так, в эссе «Люся в Датском королевстве» (2010) героиня отличается просто-таки грандиозным чувством благонамеренности. Задумав сделать пребывание своего гостя в Дании «незабываемой сказкой», русская «эмигрантка со стажем» из благих побуждений делает все возможное, чтобы отравить существование гостя «дружескими» замечаниями, мелочными придирками и запретами.

В композиции эссе образу Люси как будто противопоставлена сказочная архитектура: лабиринтообразные улочки городков, где «все дышало древностью — благородный камень мостовых, теплое дерево домов, великолепный кирпич церквей и королевских замков». Благодаря чудесному крошечному внутреннему дворику автору все же удалось побывать в сказке: «Я наконец-то понял, каким образом Кай и Герда бегали друг к другу в гости, переходя с балкона одного дома на балкон другого по деревянному переходу. <...> Здесь царило такое нереальное умиротворение, что я внезапно осознал: вот оно, то место, где бы мне хотелось поселиться и жить долго-долго...» Но Люся — о, трагическая ирония! Ты рядом не стояла с героиней эссе! — интерпретирует это по-своему: «Роману бы хотелось там умереть!»

При первом прочтении эссе создавалось впечатление о слишком недоброжелательном отношении автора к героине, когда-то русской, а теперь эмигрантке, которая во что бы то ни стало стремится стать похожей на датчанку, отказавшись от своей естественной русской сущности.

Но, перечитав его через несколько лет, я поймала себя на мысли, что мне все больше становится жаль героя-рассказчика и его так и не сбывшиеся надежды. Поэтому, наверное, эссе имеет второе заглавие — «Русские за рубежом».

В моем субъективном сознании этому эссе противостоит другое — «Сеульские каникулы» (2012). Почему? Вчитайтесь в строки: «Чем больше мы узнавали Сеул, тем явственней проступала его душа — по-корейски деликатная и по-матерински заботливая. Она проявлялась в повседневных мелочах и подсказках, вовремя возникавших на нашем пути и не позволявших затеряться в огромном пространстве иноязычной культуры. <...> Душа Сеула вела нас, как нить Ариадны...» Читатель вместе с автором убеждается в этом, побывав и в корейской гостинице, и в сеульском метрополитене, и в экскурсионном автобусе. Поймет наш проникательный читатель и чувства автора: «Домой, в Россию, возвращаться почему-то не хотелось...»

Эссе о Вьетнаме (2012) названо «Несерьезные заметки», и, действительно, главное там не герои и события, а авторский ироничный взгляд на происходящее.

Это уже имеет непосредственное отношение к стилю писателя, а не только к его наблюдательности (однако одно не исключает другое). Из этого эссе читатель узнает, что во Вьетнаме можно, оказывается, напиток из первого попавшегося ручья — без опасения «превратиться в козленочка»; что китайский язык «с его жалкими четырьмя тонами» отдыхает по сравнению с вьетнамским «шеститоновым щебетанием»; что для произнесения «неимоверных» гласных звуков «сначала нужно вывихнуть, а затем свернуть в трубочку и проглотить собственный язык». Профессиональное чутье преподавателя иностранного языка со стажем проявляется в интересе не только к фонетике, но и к словообразованию (уже, впрочем, русскому). Например, он задается вопросом, как назвать жителей города Хуэ — хуэвЧАНЕ или хуэвЦЫ; сам автор предпочитает первый вариант (наверное, по аналогии с родными хабаровчанами), но тут же придумывает еще одно слово — хуэвЛЯНЕ.

Все эссе объединяет стремление автора устроить читателю «исторический ликбез» (эссе о Харбине) или дать историческую справку о том, что было раньше в том или другом памятном месте (эссе о Вьетнаме, Сеуле). Я думаю, что не только мне, страдающей «историческим и географическим кретинизмом», но и любопытному читателю покажется весьма полезной и интересной такая форма подачи истории, как зарисовка. «Вы в курсе, что за словом «вьетнамцы» скрываются две разные народности, сильно отличающиеся друг от друга как внешностью, так и характером?» — задает автор риторический вопрос.

И сам же на него отвечает: «Вот-вот, для меня это тоже было открытием. Оказывается, на севере страны обитают вьеты — хрупкие телом, дружелюбные создания с тонкими чертами лица, а на юге проживают чампы — рослые азиаты с цепким взглядом и немалой деловой хваткой».

Далее автор обращается только к одной портретной детали — к улыбке, но за ней стоят два разных миропонимания: вьеты улыбаются «бесхитростно» и всегда готовы оказать иностранцу мелкую услугу бесплатно; улыбки чампов носят «сугубо практический характер: чем больше они на улыбаются заморским гостям, тем больше у них появится шансов «навариться». Автор приходит к выводу о непохожести традиционного Вьетнама и курортного туристического Вьетнама — «странного культурного новообразования», в котором «современная цивилизация находилась пока в зачаточном состоянии».

Мое любимое эссе Романа Романова — «На Индию неспешный взгляд» (2015). Здесь уже нет многословных описаний (которые иногда, что греха таить, раздражают меня, профессионального литературоведа, и, возможно, утомляют читателя), а форма находится в единстве с содержанием, что придает произведению цельность и завершенность. Здесь описаны не только детали национальной архитектуры, но и люди. Запоминается благодаря деталям образ человека — русского и индийского. Здесь продуманная до мелочей композиция. И ритм, который передает авторский, именно неспешный взгляд. Это уже создание мастера.

Если в эссе о путешествиях главными объектами авторского наблюдения являются страны, обычаи, культура, то в литературных портретах на первое место выдвигается человек — современник автора. Человек, показанный крупным планом.

Уже в некоторых эссе заметны нарушения «чистоты жанра»: они часто напоминают портреты («Американцы: люди, похожие на детей», «Люся в Датском королевстве»). Но только напоминают. Потому что в портретах есть то, чего нет в эссе: психологизм, ярко выписанный характер, осевая идея, вокруг которой центрируется сюжет.

«Реальность внешнего действия персонажей как будто определена тайной нитью их Судьбы», — писала в предисловии к книге «Литературные портреты» (2010) искусствовед, член Союза художников России Ольга Привалова.

Каждый портрет, кроме заглавия (обычно это имя героя), имеет еще и подзаголовок. Я думаю, это указание на лейтмотив или некий ключевой символ произведения. Вот некоторые из них: «Лидия Антоновна (портрет, нарисованный сигаретным дымом)», «Любаша (сольный концерт для женского голоса)», «Дэвид Тэйлор (несколько любительских снимков)», «Портрет Дориана Гарднера (монолог о Прозрачном человеке)». А есть еще в подзаголовках и метаморфозы лысой певицы, и портрет-реквием, и даже портрет некрофила и эскизы-отрывки.

Оправдывается ли «горизонт ожидания»? На взгляд компетентного читателя, в ходе чтения тексты Романа Романова начинают приобретать дополнительные коннотации, оттенки смысла. Рассмотрим наиболее значимое, на наш взгляд, произведение — «Портрет Дориана Гарднера».

Несмотря на реальную основу рассказа, на имеющийся прототип центрального персонажа, повествование строится не по законам документального текста, а по законам художественного. (На примере этого произведения можно объяснять студентам-филологам теорию интертекстуальности, так как здесь есть все уровни: и пара-, и гипер-, и архи-, и метатекстуальность.)

Литературная аллюзия рождается сразу же (автор, кажется, на это и рассчитывает): «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда. Книга, которая «отравила» еще в молодости сознание героя — Александра Григорьевича Гарднера — на протяжении его последующей жизни становится «евангелием от Оскара».

Шурик поддерживает созданный им миф, в центре которого Оскар Уайльд: он покупает ни много ни мало целую тысячу одинаковых книг писателя, которые двадцать лет подпирают стену в комнате его матери; герой разыгрывает диалоги из его пьес (они за двадцать лет всем надоели). Он организует у себя на дому клуб Уайльда, читает лекции о нем, уверяет всех, что родственники Уайльда пригласили его в Лондон.

Герой не только сам живет в вымышленном, иллюзорном мире, но и заставляет всех, кто с ним соприкасается, жить по его законам. В их числе оказывается и повествователь. Иллюзорный мир разрушается в «Портрете» дважды: первый раз, когда реальный Гарднер эмигрирует в США, а второй — в мощном финальном аккорде, когда в тексте появляется символ огня, очистительная сила которого возвращает повествователя «к истинному, непреложному бытию».

Александр Григорьевич Гарднер обладает свойствами Дориана. Если у Дориана Грея уникальная красота, то у Дориана Гарднера уникальный тембр голоса, описать «ошеломляющее воздействие» которого на слушателя невозможно: он проникает «прямо в глубины подсознания».

Как и Дориан Грей, Дориан Гарднер не знает нравственных законов, его сознание свободно от оппозиции «хорошо — плохо». Сам портрет героя, как и в романе Уайльда, выполняет сюжетобразующую функцию.

Но только у Гарднера нет своего художника Бэзила, он «собственноручно набросал карандашный автопортрет». Да и фантастических превращений портрет не испытывает — «здесь суровый реализм жизни, надо полагать, доставил немало огорчений Дориану Гарднеру».

Конечно, эта аллюзия лежит на поверхности текста, она подсказана автором. Но проницательный читатель на этом не остановится, он обязательно увидит отсылку автора еще к одному «чужому тексту».

«В один прекрасный день сущность по имени Александр Григорьевич Гарднер вытекла из прорехи в сознании нашего персонажа, а вместо нее выкуклилось одиозное личностное новообразование» — Дориан Гарднер. Что это, если не намек на повесть Р. Стивенсона «Странная история мистера Джекила и доктора Хайда»?

А Гарднер, постоянно приписывающий себе изречения и интеллектуальные плоды других людей, — чем не «Крошка Цахес» Э. Т. А. Гофмана?

Гарднер, хвастающий своим личным знакомством с «внучкой гения» и тем, что был приглашен Лондонским клубом Уайльда в мировое турне, напоминает нам незабвенного Ивана Александровича Хлестакова.

Возможно, подобные аллюзии и реминисценции достаточно субъективны, за исключением, наверное, одной, подсказанной самим автором в подзаголовке «Монолог о Прозрачном человеке» и поддержанной в тексте. Цитирую: «...прозрачность Шурика — примерно такая, какой ее понимал Набоков: прозрачность вещи, сквозь которую светится прошлое». Для маэстро Гарднера такой «вещью» является голос и еще, может быть, гитара.

От Набокова берется каламбур и мотив отражений (зеркало). В свете Набокова, с присущей этому писателю реминисцентной организацией текста, Дориан Гарднер выглядит этаким смесью цитат из произведений великих людей, каким-то смутно знакомым персонажем. Знаменательно в этом контексте самое последнее предложение: «Я вдруг явственно увидел в центре бушующего огня огромное старинное зеркало, которое на протяжении веков запоминало отражавшиеся в нем лица, слова, голоса, события, а в один прекрасный день породило в своей таинственной глубине Прозрачного человека, что был искусно и весьма правдоподобно соткан из тысячи лоскутков неисчислимых отраженных реальностей».

Этот портрет на творческом конкурсе имени Петра Комарова среди литературных произведений, опубликованных в журнале «Дальний Восток» по разделу прозы в 2012 году, заслуженно занял второе место.

Я же хочу обратиться к истокам этого жанра в творчестве Р. Романова, они уведут меня в 2001 год, когда был окончен «Дэвид Тэйлор».

В разговоре с автором я выяснила, что он встречался с Тэйлором три или четыре раза и его личность тогда поразила молодого писателя. Свою роль сыграла и атмосфера Сиэтла, сопутствующая встречам. Дэвид «не отпускал» автора целых пять лет (встречи происходили в 1996/1997 годах), пока из сознания писателя образ Тэйлора не перешел на страницы литературного портрета.

Подзаголовок произведения — «несколько любительских снимков» — определяет трехчастную архитектуру текста. Первый снимок — «Автопортрет: вид сзади», второй — «Келья на Capitol Hill: взгляд изнутри», третий — «Улыбка священника: вид сбоку». Мне стала интересна подобная аналогия с фото или кино, хотя и возникли сомнения: не скрывается ли за искусной композицией незначительное содержание? И я стала читать.

В названии первой части автор использовал стилистический прием парадокса. Автопортрет — это «я» в зеркале, это «мое» лицо. Но тут читателя предупреждают: «вид сзади», то есть будут не глаза (как-никак хрестоматийное зеркало души), а, мягко выражаясь, «тыл». Диаметрально противоположное лицу место всплывает в тексте несколько раз. Сначала в вывеске кафе: «ROSEBUD»; прямое значение этого слова — «розовый бутон», сленговое — «анус». Это значение реализуется визуально (картина на стене кафе), а также вербально — в диалоге, построенном на каламбуре, («...еда здесь — полное дерьмо // — А чего вы ждете, если... вы находитесь в заднице»). В следующем эпизоде на стене квартиры Дэвида читатель видит изображенные тушью голые человеческие зады, созданные спонтанно, «в минуты взлета творческого настроения их создателя». И, наконец, в последнем эпизоде — «презавбавнейшее черно-белое фото хулиганского толка» в альбоме Тэйлора: «Абсолютно голый человек стоял на четвереньках спиной к фотографу, и из его «розового бутона» торчал банан». Это, по признанию героя, был его автопортрет, способный «выразить что-то действительно важное и правдивое».

Таким образом, молодой писатель неплохо овладел искусством упреждающей детали, которая нейтрализовала эффект неожиданности в финале. Читаю вторую

часть этого своеобразного «триптиха». Описание чувства «безысходности и потерянности» от давящей громады Сиэтла не может оставить равнодушным даже профессионального читателя. Но главная задача этого снимка — взглянуть изнутри на жилище героя. Скала и прилепившаяся к ней устрица — так, кажется, звучит этот художественный прием на языке Бальзака. Или другими словами — человек и окружающие его вещи.

Жилищем своим Дэвид был «бесконечно доволен», потому что ему удалось создать в нем «свою собственную реальность», в которой «время застывало, принимая форму предметов», и «весь интерьер, казалось, находился в состоянии некой недвижимой текучести». По утверждению героя, все предметы в его квартире «излучают особую целебную энергию».

Но автор ощущает это по-другому: «...конечно же, целебными были не сами по себе предметы в доме Тэйлора, — целебной была душевная энергия, которую общал им хозяин, а вещи лишь отражали ее и отдавали обратно Дэвиду в момент, когда он больше всего нуждался в этом».

Вместе с автором попытаемся выяснить, что же делало Дэвида Тэйлора непохожим на других. Автор так отвечает читателю на этот вопрос: Дэвид «показал задницу сегодняшней американской цивилизации с ее извращенными ценностями». Что же предлагается взамен информационных «окон»? И опять определенный ответ: «Духовный взгляд Дэвида был обращен в прошлое», в нем нашлось место чтению классиков, музыке, живописи. Создавая своего героя, автор, на мой взгляд, акцентирует в нем доминирующую концепцию романтической личности. Финал — портрет повествователя кисти Дэвида и авторская фотография жилища Тэйлора — на единой ноте завершает второй «любительский снимок»: «Фотография получилась нежной, чистой и трогательно-светлой, как сам Дэвид».

Последняя проекция «любительского снимка» — «вид сбоку». С этого ракурса автор пытается постичь характер Тэйлора, в котором сочетаются легкая беззаботность и какая-то особенная душевность. Дэвид стал для повествователя олицетворением «альтернативного» Сиэтла — «того, что ведет одинокое, загадочное существование на грани полного забвения». Это магазинчик оккультных и магических товаров; старая, одинокая и сырая водонапорная башня из темно-красного кирпича; оранжерея, где были собраны цветы со всего мира.

Фотография Дэвида Тэйлора, где он устремил взгляд к белому цветку, проливает свет на заглавие третьей части: «Дэвид напоминал человека, который стоит в храме перед иконой и с таинственной улыбкой вопрошает о чем-то высшие, непостижимые для человеческого разума сферы...»

Безусловно, в литературном портрете привлекателен главный персонаж. Вокруг него создается какая-то чистая аура (священник!). И в то же время он довольно хулиганистый малый («вид сзади»). Перевешивает первое («Ему было не жаль тратить на меня время, и это подкупало»).

В композиционную рамку текста портрета, кроме заглавия, подзаголовка, названия частей, входит также эпиграф. Это стихотворение Эмили Дикинсон: « — Я — Никто. А ты кто? // — Может быть — тоже — никто? // — Тогда нас двое. Молчок! // — Чего доброго — выдворят нас за порог // (пер. В. Марковой). Попробуем понять отношение текста к эпиграфу.

Почему герой — человек Никто? Отвечая на вопрос повествователя, почему Тэйлор не подписывает свои картины (автор здесь использует оригинальный оксюморон), Дэвид усмехнулся: «Кому интересно мое безымянное имя? <...> Мое имя настолько близко, настолько растворяется в массе своих бледных двойников, что просто перестает существовать. Имя у человека должно быть либо каким-то особенным, уникальным, либо его вообще не должно быть».

Такие размышления героя совсем в духе Заметок на полях «Имени розы» Умберто Эко или позднего Набокова. В то же время, когда повествователь допустил ошибку в записи на английском его фамилии (написал «Tailor» вместо «Taylor»), Дэвид объяснил, что его «истинное имя лишено каких-либо смысловых границ», оно может восприниматься, как музыкальная фраза, чисто эстетически. (Заметим, что герой так воспринимает звук [p] в полном имени повествователя Роман Романович Романов: он видит в нем обилие красного цвета и слышит энергию творчества.)

Но Тэйлор ощущает себя человеком Никто еще и потому, что он порвал все социальные связи: семья, карьера, деньги не существуют для него. «Поэтому все, что ему оставалось, — это стать просто счастливым Никем, для кого каждый день был бы праздником общения с самим собой, радостью творчества и наслаждением собственной жизнью». Дэвид считал себя художником, «но то было скорее состояние души». Вот такая философия.

В эпиграфе есть и другой Никто. Объяснение появляется в Постскрипуме, где повествуется о странном сне автора и о толковании этого сна Дэвидом.

Теперь между героем и автором существует мистическая связь: «Мысленно спрашиваю у Дэвида, как мне поступить в той или иной ситуации. Ответ неизменно приходит: он рождается в той легкой, невесомой улыбке, что когда-то Дэвид подарил сказочному белому цветку, имени которого я так никогда и не узнал».

На такой пронзительной ноте заканчивается «Дэвид Тэйлор». В тексте раннего литературного портрета доминирует сильная лирическая интонация, соединяющая отдельные «снимки» в единое целое. Следовательно, не только герой связывает сюжет, но и автор своей выразительной интонацией цементирует текст, придает ему завершенность. А это уже категория стиля.

Конечно, при внимательном прочтении произведения профессиональный литературовед может увидеть и некоторые погрешности: излишне подробные описания в ущерб обобщениям, немотивированные повторы, штампы в сравнениях. Но стилистические недостатки вполне окупаются авторской интонацией, под обаяние которой сразу попадаешь, особенно когда читаешь текст первый раз и целостно его воспринимаешь.

И я склонна согласиться с оценкой Ольги Приваловой: «Волшебством является талант писателя, заставляющий читателя раствориться в остроте психической энергии человеческих отношений».

Многие литературные портреты — это, по сути, рассказы, обладающие сюжетностью, искусно выписанной композицией, доходящей до изошренности, например, в портретах «Андрей» и «Любаша». В авторской книге 2010 года, изданной в Москве, литературные портреты так и именуются: цикл рассказов. Но это особенные рассказы: они имеют документальную основу.

А есть еще и собственно рассказы — жанр «fiction». Ранние из них (я нашла даже датируемые 1994 годом) вошли в книгу 2002 года, поздние — опубликованы в журнале «Дальний Восток».

Роман Романов стал участником Всероссийского фестиваля «Культурные герои XXI века, или В поисках Золушки», который проходил в Москве в декабре 1999 года. Известный писатель Евгений Попов в своем интервью для газеты «Тихоокеанская звезда» так охарактеризовал творчество молодого хабаровского прозаика: «Краткая проза его чрезвычайно насыщена точными словами, мыслями и наблюдениями. В этой прозе влияние таких полярно разных величин, как, например, Владимир Набоков и Владимир Сорокин, компенсируется собственным видением автора и его самостоятельным талантом».

Литературовед Юлия Говорухина, предвзято публикуя ранних рассказов, писала о том, что дистанция между автором и читателем предельно сокращена, и

уже с первых страниц читатель вовлекается в диалог с писателем, а в ранней прозе слышится голос самого автора. Анализируя ситуации рассказов, критик называет их экзистенциальными, ситуациями «на грани». Они отличаются особым напряжением и способствуют возникновению у читателя «эффекта сопереживания, задействования собственного душевного опыта».

Речь идет о рассказах, написанных в 1997–1999 годах: «Вопреки всем законам», «Другая», «Пробуждение», «Несколько мгновений безумия», «Концерт», «Святое семейство».

На меня еще производит впечатление продуманная композиция изданной в 2002 году малой прозы. В книге намечается общее движение: от Смерти — к Жизни, от портрета-реквиема «Андрей» — к жизнеутверждающему финалу рассказа «Святое семейство», который звучит мощным аккордом, снимая все противоречия.

Особое место в творчестве Романа Романова занимает рассказ «Кирилл» (2009). Уже в заглавии и посвящении («Посвящаю своему старшему брату») обнаруживаются элементы языковой игры с читателем.

Автор делился со мной воспоминаниями о том, как ему при рождении долго не могли дать имя. Родовое мужское имя в семье было Роман (так звали деда и отца), но женская преобладающая часть семьи воспротивилась традиции и решила назвать единственного брата неизбежным в 1970-е годы и современно звучащим именем Кирилл. Отец согласился с женой и дочерьми, но, когда дошел до ЗАГСа, рука у него не поднялась записать единственного сына чужим именем. Так и пошел он по жизни Романом Романовичем.

История эта отозвалась в тексте рассказа одним предложением: «...до рождения я тоже мог быть полноправным Кириллом и вообще имел все шансы носить это имя до конца жизни». Но... как корабль назовешь, так он и поплывет.

Рассказ строится на семантике возможных миров, обозначения допущения: а что бы было, если... Вот и автор представил возможную судьбу своего героя: что бы было, если бы у него был старший брат Кирилл, и не просто брат, а близнец, родившийся только на пятнадцать минут раньше.

Близнецная тема в литературе не нова. В античных комедиях и комедиях эпохи Возрождения часто использовались сюжеты, в которых близнецы подменяли друг друга в сложных ситуациях, или близнецов разлучали, а потом они встречались через много лет.

Сам Шекспир отдал дань этой теме в «Комедии ошибок» и «Двенадцатой ночи». В XX веке эту тему развивали Р. Музиль в романе «Человек без свойств», В. Набоков в рассказе «Сцены из жизни двойного чудища» (о сиамских близнецах). В фольклорном мотиве о близнецных парах отражена мечта об идеальной половине, мечта о гармоническом духовном слиянии, об обретении целостности.

Проследим, как мотив близнецов воплощается в сюжете рассказа Романа Романова «Кирилл».

Автор не чужд комедийной подмены одного близнеца другим. На дне рождения, когда братьям подарили одинаковые костюмчики, восьмилетние близнецы воспользовались случаем разыграть взрослых, «невыносимо серьезных и скучных».

Отныне мистификация окружающих, отнюдь не всегда невинная, станет основным занятием братьев. Вскоре близнецы научатся в подобных ситуациях извлекать выгоду для себя.

Эпизоды рассказа выстроены по восходящей: в социальном аспекте мистификация превращается в прямой обман окружающих. Сначала братья подделали отметку по контрольной работе, потом намного завысили результаты сбора макулатуры и получили за это ценную награду, наконец, обманом освободили себя от армии. Вершина этой «горы» — преступление, совершенное братьями в США, куда они отправились



туристами. За воровство один из близнецов попадает в тюрьму, но второй его выручает, а сам остается в камере. Как говорится, открытый финал.

Однако сюжет — это только верхушка «айсберга». В рассказе с самого начала важно сопоставление братьев. Внешне симметричные создания природы, близнецы отличались характерами, а также «способом восприятия и оценки окружающего мира». В отличие от эмоционального Кирилла Роман был «мыслительным центром брата», обладал «многогранным видением ситуации». С малых лет Кирилл привык восхищаться братом и доверять ему, потому что только Роман мог его успокоить, восстановив в душе «кратковременную гармонию».

Но братья не только противопоставляются — происходит сближение противоположностей, не случайно они близнецы, а не просто двойняшки. У них общие воспоминания, представления, одинаковый ход мыслей. Они — одно и то же на разные лады: Роман — мысль, Кирилл — действие. Вот признание рассказчика, Романа, в начале повествования: «Может быть, мне вполне небезосновательно кажется порой, что я — в большей степени Кирилл, нежели он сам». А вот конец рассказа, перед самым финалом: «Думать больше ни о чем не хотелось — хотелось действовать».

Принцип параллелизма заложен не только в сопоставление характеров — на параллелизме строится ряд важных в композиции рассказа эпизодов. Так, сцена суда над Кириллом в детском саду зеркально отражена в сцене допроса Кирилла инспектором полиции; рассказчик отмечает, что оба дознания развеселили его «своей нелепой серьезностью». Из шалости Кирилла — «делал самолетки из лежавших на столе листов бумаги, с энтузиазмом отправляя их в полет» — рождается картина финала, где уже Роман делает бумажные самолетки и пускает их в полет по тюремной камере: «Наутро... арестанты просыпались с лицами, просветленными Благой вестью, за ночь чудом осевшей у них на постели».

С «Библией для детей», которая так понравилась Кириллу, что он решил унести ее домой из детского сада, сопоставим образ Библии, «бестселлера всех времен и народов»; именно из этой книги Роман вырывал страницы, «проворно делал самолеты и запускал их, нацеливая Священное слово на кровати, в которых мирно спали заключенные».

Если маленький Кирилл по неведению нарушает заповедь не брать чужого, то взрослый Роман (под личиной Кирилла) уже сознательно совершает преступление — духовное надругательство над Книгой книг, богохульство.

В самом центре произведения, после эпизода с подделкой Кириллом оценки и подписи учительницы, расположен диалог брата с братом — это своеобразная концепция оправдания преступления.

— Я — преступник, — с важностью заявил Кирюха, гордо ступая по плитам тротуара.

— А я, стало быть, дьявол, толкнувший тебя на преступление?

— Значит, дьявол круче преступника. ...А кто выше дьявола?

— Святой. Если ты совершаешь преступление не для того, чтобы сделать плохо другим, но просто потому, что у тебя душа поет и рвется к небесам, а люди все равно тебя любят и восхищаются тобой, то ты — святой грешник.

— Здорово! — выдохнул Кирилл. — А выше святого кто-нибудь есть?

— Конечно, есть. Бог.

— Ох ты... А как можно Богом стать?

— Никак, — отрезал я, — человеку это не под силу. Но Бога можно познать, к нему люди сами приходят, когда они к этому готовы...

Важность этого диалога акцентирована автором посредством пейзажных деталей. Взгляд Романа скользит «по набухшим почкам на деревьях — они были готовы вот-вот лопнуть и превратиться в нежную зелень». Объясняя Кириллу, как человек

Бога находит, рассказчик использует свое наблюдение: «... вот как почки на деревьях: зреют себе, зреют и — бах — распускаются».

«Генный код» всего произведения заключен, на мой взгляд, в библейской притче об Авеле и Каине — сердцевине рассказа. Эта притча совершенно не случайно вошла в текст: «Восстал Каин на Авеля, брата своего, и убил его...» Роман не совершает физического братоубийства, но он сознательно толкает брата на преступление, он его идейный вдохновитель.

Однако это только одна из интерпретаций рассказа. Знаками иного истолкования будут слова «судьба» и «карты». В произведении много слов, входящих в их семантическое поле (если слова «Судьба» и «Карты» определить как ядро семантического поля). Читаем начало рассказа: «Чувствуете, как судьба играла новорожденными близнецами? Она словно дразнила нас, тасовала вслепую...» Игральные карты использовали братья-подростки, когда решали, «кому предстояло в очередной раз идти впахивать на социум». Карты Таро Кирилл крадет в американском торговом центре (но подтолкнул его к этому преступлению Роман, заметив, что нужно на всякий случай «отодрать магнитный код»).

Слова и словосочетания, ассоциативно связанные со словом «судьба», вновь появляются в последних эпизодах рассказа: «символическое и пророческое толкование», «фортуна благоволит». Роман, читающий по картам, мог бы предостеречь Кирилла от необдуманного поступка (второе ограбление магазина), но предпочел не делать этого, хотя «впервые в жизни» почувствовал «угрызения совести». Здесь уже Кирилл называется не братом, не близнецом, а двойником (прямо доктор Джекил и мистер Хайд!). Поменявшись с Кириллом одеждой и назвавшись его именем, Роман идет вместо него в тюрьму — примеряет на себя его судьбу, напуганный инспектором: «Каждый человек идет к Богу своим путем...»

Последние, американские, эпизоды рассказа описывают события, происходящие под Рождество. В тюремной камере Роман смог предаться думам о брате-близнеце, которого ощущает своим двойником, и о связавшем их преступлении.

«Сейчас я вдруг ясно осознал, что восхождение Кирилла к Непостижимому началось именно тогда, когда он, подчиняясь направлявшей его могучей силе, решил украсть Библию. Он не знал, зачем это делает, но, ощущая дыхание Всевышнего, что исходило от книги (речь идет о Библии для детей — Г. Р.), неосознанно захотел соединиться с ним — пусть даже ценой преступления».

Его путь к богу с самого начала был дорогой греха, потому что, только совершая поступок, безнравственный с точки зрения общества, Кирилл поднимался по ступенькам самопознания; только преступление наполняло его душу восторгом, близким религиозному экстазу». Рождество в рассказе можно расценивать как символ возрождения души. Читателю хочется надеяться на это.

Еще одно толкование авторской идеи может появиться, если за основу взять такую деталь повествования, как диапроектор. Вещь, которую помнят только свидетели советской эпохи, помогает создать «иллюзорную реальность», в которую по вечерам погружались дети, уходя от школьных проблем. Это были «рисованные миры волшебных сказок, древних легенд и фантастических историй». Из всех сказок повествователь выделяет любимую всеми «Золушку» — не потому ли, что там происходит чудесное превращение, нечто вроде самодеятельного спектакля, который братья разыграли перед гостем (да и сам гость выглядел, как Дуремар из «Приключений Буратино»).

В другом эпизоде братья, изображая блаженных, совершают свой «жуткий танец убогих» — прикидываются «дурачками», не понимая (или все же понимая?), что подражать внешности больных ДЦП жестоко. Этот эпизод описан сразу же после диалога о «святых грешниках». Наконец, «натюрморт, вполне пригодный для фильма

ужасов»: при свете фонарика создавалась «иллюзия бледной отрубленной руки», из которой льется кровь (так Роман пугает Кирилла, чтобы потом добиться от него внятного ответа, что же он испытал).

Также можно найти в этом рассказе черты метаописания, так как речь идет, кроме всего остального, о создании художественного текста, о взаимоотношениях автора и его персонажей. Автор говорит о своем персонаже: «Они способны лишь до конца пережить полноту мгновения, но оказываются совершенно бессильными перед вербальным воспроизведением своего опыта». Для этой цели существует автор: «не имея собственной жизни, мы, как бледные тени, охотимся за всплесками чужих эмоций, чтобы, похрав их, пропустив через пищеварительную систему своего мозга, оставить на бумаге слабые, безжизненные отблески человеческих страстей и судеб».

В начале произведения автор рассуждает об имени и псевдониме: «...на свет появился фонетический монстр, аллитерационное страшилище, полное звучание которого легко восстановить, взглянув на фамилию автора этих строк и произведя несложные умозаключения — можно сказать, получилось не имя, а готовый псевдоним для литературных публикаций».

В самом тексте рассказа «Кирилл» заложен ракурс его неоднозначного прочтения: «пространственный многомерный дворец» вместо «плоской абстрактной мозаики».

Последние опубликованные произведения писателя — рассказ «Тот, кто у счастья час берет внаем...» (2013) и повесть «Эдиков комплекс» (2014). На мой взгляд, они открывают дверь поэтике постмодернизма, основными признаками которого являются двойной код повествования, игровое начало, интертекстуальность, иронический модус повествования (пастиш).

В рассказе взят сюжет из студенческой жизни: университет, общежитие, любовь (точнее, секс), дружба, предательство. В общем, все детали для реалистического повествования, даже студенческий театр.

Но... наши студенты учатся на филологическом факультете, где существует только одно божество — Слово. И поэтому многое в рассказе строится на языковой игре, каламбуре, коннотациях (дополнительное значение слова) и трансформации смыслов. Герой Иван Толстой прямо упивается словами. Вспоминается горьковская фраза: «Он был весь в словах, как рыба в чешуе». То есть для персонажа-филолога Толстого (фамилия, конечно же, обыгрывается в тексте) «быть в словах» — его естественное состояние. Как и для автора.

Мы уже привыкли к тому, что наш автор «слова в простоте не скажет», и ждем от него каких-то «вывертов». На сей раз в качестве подзаголовка он предлагает читателю собрать «филологический пазл». Предложить-то предложил, но дорогу не указал и ключ не дал: мол, ищите сами. Везде расставил ловушки и стремится загнать читателя в капкан (ведь, наверное, не случайно у персонажа Славы Кузнецова прозвище Крысеньш: на факультете его травят и в итоге физически с ним расправляются).

Одна из ловушек — интертекстуальная. Существует не только реминисцентная (наводящая на воспоминание) организация текста («Все есть цитата»), но и, по словам персонажа Светланы Лонской, реминисцентная организация пространства — пространства жизни как пространства игры. Игровых «чужих текстов» много, но основных три: сонеты Шекспира, «Служанки» Жана Жене и «Дневник» Алисы Б. Токлас.

Шекспировский сонет «На радость и печаль, по воле рока...» посвящен любви лирического героя (поэта) к «смуглой леди» и белокурому юному другу. Это ключ к главной системе персонажей: Толстой — Лонская — Кузнецов. У Светланы Лонской по-шекспировски «черной проволокой вьется прядь», она не только «лицом смугла», но и «черна душой». Однако автору мало тонкого поэтического намека, он, усиливая негативные акценты, вводит еще и эпизод гадания на картах, где уже «гадалка» го-

ворит Толстому «смирненной прозой»: «Эти двое сомнут твою душу, как исписанный лист бумаги, и оставят барахтаться в собственном дерьме».

Дневник Алисы Б. Токлас напоминает нам, что она прожила служанкой между двух гениев — Гертрудой Стайн и Пабло Пикассо. Толстой, ведя свой дневник, себя соотносит со «старой кухаркой», следовательно, «гении» в рассказе Лонская и Кузнецов? Но так ли это в «филологическом пазле»?

Светлана — доморощенный режиссер театра абсурда. Не только на сцене она ставит пьесу, но и в жизни. Поистине «весь мир — театр, все люди в нем — актеры», для Лонской и ее окружения театр — это концепция жизни. У Лонской своя игра. Толстой тоже решил организовать свою (по его просьбе из фотографий Славы монтируют и распространяют на факультете снимки, на которых Кузнецов зафиксирован, мягко говоря, в фривольных ситуациях). Толстой здесь верный сын своих родителей, которые умело могли манипулировать людьми и «выгодно переставляли на шахматной доске фигуры своих подчиненных» (вспомним слова Наполеона в «Воине и мире»: «Шахматы расставлены. Игра начнется завтра»).

Почему именно ставят «Служанок»? Там все время переодеваются: служанки — в одежды Мадам и Месье, актеры-мужчины надевают женские платья. Там есть предательство (служанки предают Мадам). И там есть отравление. А то, что отравлено сознание Толстого (пошел на подлость), Кузнецова (в прошлой жизни) и Лонской — несомненно.

Но «спектакль из студенческой жизни», организованный и отрежиссированный по моделям художественных произведений, — это только один код повествования.

Второй код — метатекстуальный. Персонажи чувствуют себя замыслом автора. Лонская признается Толстому: «Мне иногда кажется, что я — всего лишь плод чьего-то воображения, несовершенное создание какого-нибудь графомана <...> я выхожу из-под его убогого пера какой-то стержневой истеричкой, которая мнит себя режиссером, повелителем публики, <...> возможно, этот автор — какой-нибудь третьеразрядный хабаровский писатель-забудыга с пафосным псевдонимом типа Виктор Викторов или Роман Романов». Далее персонаж представляет неприглядный портрет автора. То есть, говоря научным языком, эксплицирована (внешне выражена) авторская маска.

Но, наверное, подобная авторская маска — это еще и Толстой, ведущий дневник, где он записывает: «Я нанизываю слова одно на другое и из них тку полотно своих дней, цитирую книгу собственной жизни, уже написанную до меня Автором. А еще — создаю новую реальность...»

Нарративная (повествовательная) стратегия в этом рассказе определена следующим образом: Персонажи (все, кто носит фамилию) — Рассказчик (Толстой в своем дневнике) — безличный Повествователь (остальные эпизоды) — Автор (как создатель персонажей и рассказчика; как создатель всего текста).

А филологический пазл, наверное, сойдется только у Автора — ведь он Творец и вершитель судеб всех персонажей. Или не так?

«Каков был замысел вашего рассказа? В чем смысл заглавия? Как вы сами интерпретируете этот текст?» — Эти вопросы я адресую уже автору текста Роману Романову.

Следующей по времени создания является повесть «Эдиков комплекс». Это, как мне думается, новый этап в творчестве писателя Р. Романова. До этой повести автор часто эксплицирует себя в тексте. В эссе о путешествиях сам жанр требует личного «я». В основе портретов также лежат личные встречи: автор то непосредственно участвует в событиях вместе с героями, то испытывает их воздействие, то наблюдает со стороны, то внутренне созерцает, размышляя над характерами героев и обстоятельствами, в которых они находятся. Во многих рассказах повествование ведется от первого лица. В «Эдике» же — от третьего лица, теперь имплицитный (подразумеваемый) автор скрыт от читателя.

Романов пробует свое перо в новом для себя жанре — повести. Здесь автор выстраивает не только сюжет, но и создает занимательную фабулу, тем самым расширяя круг потенциальных читателей. Повесть, хотя и рассчитана на филологически компетентного читателя, будет также интересна всем любителям художественной прозы — каждый получит эстетическое удовольствие.

В повести четырнадцать глав. В восьми — основные события разворачиваются во второй половине XX века: в семи главах пространство локализовано в Хабаровске 1963, 1971–1972, 1978 и 2002 годов; в одной главе местом действия выбран Порт-Артур 1952 года. В шести главах события происходят в XIX веке, задействовано пространство на пути из Петербурга в Москву: Черная Грязь, 1838; Шахматово, 1844 и 1855; Москва, 1853 и 1855. Кроме того, события происходят в Берлине 1857 года. То есть временной промежуток охватывает период далекого XIX века и относительно недавнего XX. В повести фигурируют исторические персонажи: Михаил Иванович Глинка и Нестор Кукольник. На первый взгляд, повесть «Эдиков комплекс» вполне можно назвать исторической. Но так ли это?

Можно предположить, что повесть Романа Романова содержит элементы гипертекста (текст со вставленными эпизодами) — ее можно читать в первый раз линейно, а перечитывать по-разному, благо объем у нее небольшой. К примеру, сначала читать главы, относящиеся к XIX веку, а затем — к XX (или наоборот). А когда вы опять соедините текст, то увидите: сквозь настоящее персонажей просвечивает их прошлое. Мне было довольно интересно находить все новые и новые детали, сцепляющие разные времена и разных героев. Подсказал мне подобное прочтение конец текста рассказа «Тот, кто у счастья час берет внаем...», состоящий из реминисценции заглавия пьесы Милорада Павича «Вечность и еще один день» (структура пьесы представляет гипертекст, который можно по-разному создавать из основных блоков и, следовательно, исходя из текста, по-разному можно ставить спектакль по пьесе). Вечность — это прошлое героев, еще один день — настоящее.

Уже в первую главу текста включается миф об Эдипе, удаленном в младенчестве от родителей, а потому совершившем по неведению преступление против них. Под «Эдиповым комплексом» подразумевают влечение, любовь маленького ребенка (мальчика) к матери и ревность или даже ненависть к отцу. Все это, если и присутствует в повествовании, то в достаточно трансформированном виде. Думается, автору повести больше понравились фонетические созвучия «Эдипов-Эдиков» и мотив судьбы, пронизывающий повествование от начала до конца.

Мотив судьбы поддерживается и во второй главе. Здесь он реализуется в образе повитухи, носящей имя Клото — так в греческой мифологии именовалась одна из трех мойр (богинь судьбы), которая пряла нить жизни. Клото (Клотильда), жена стационарного зрителя, принимая роды у матери будущего Эдика, нечаянно сдавила голову новорожденного (на виске навсегда остался след ногтя Клото). В дальнейшем это имело последствия: у Эдика периодически будет невыносимо болеть голова, предвещающая онемение левой части тела. Крестным отцом младенца был сам великий российский композитор М. И. Глинка, он и предложил назвать ребенка Эдуардом. Эти события происходили в 1838 году на станции Черная Грязь (отголоски произведений А. Н. Радищева и А. С. Пушкина). Образ станции — символ недолгой остановки в пути.

Еще раз миф о богинях судьбы будет включен в текст четвертой главы «Шахматово, 1844», насыщенной знаками-символами. Глава начинается со сна шестилетнего Эдика — «странного предрассветного видения с белой птицей». Это был повторяющийся на протяжении девяти месяцев сон, который наконец реализовался: Эдику сказали, что белый аист принес новорожденного брата Алешу. Событие настолько потрясло Эдика, что у него отнялась на время левая половина тела. Более всего

поразило то, что мама, которая всегда обращалась к нему, как к взрослому, — Эдуард, — назвала брата домашним ласковым именем Алеша.

Философское обоснование повести содержится в московских главах, действие которых отнесено к 1853 и 1855 годам, когда Эдик, желая освободиться от своей болезни, поступил в ученики к Василию Нелюдиму. Учитель говорит ученику: «Бытие — это и есть знание, а раз я существую — следовательно, я знаю» (парафраз мысли Декарта).

Для учителя существует только игровая концепция жизни, где человек всегда поставлен перед выбором, какой ход в этой игре ему сделать; и если сделал неверный ход, то проиграл.

В центре повести — «вечный сюжет» мировой литературы об искушении человека и о договоре человека с дьяволом (венцом которого является «фаустиана»).

Василий объясняет Эдику, что у него есть все шансы получить за счет брата Алеша «расчудесную жизнь»: «Вместе со здоровьем братец охотно одолжит тебе и все свои природные дарования».

Но Василий констатирует, что болезнь вернется к Эдику, как только брат умрет: «И снова придешь сюда, чтобы я помог тебе найти очередную лазейку в игре с божественным провидением и на время ускользнуть от судьбы», — говорит он и добавляет: «С нею можно неплохо играть в кошки-мышки». Василий Эдику разъясняет и наказание, которое последует за исполнением желаний: «Мы обречены на вечное одиночество. Наш удел — непрестанно скитаться... без роду, без племени, без отчизны» (наверное, в родословной учителя — Агасфер, Мельмот). Эдик делает свой выбор — безнравственный, преступный, чем и определяет череду перевоплощений в веках.

Современный пласт повести содержит судьбы людей XX века, чьи двойники находились в прошлом в окружении Эдика. Отгадывать, чей образ скрывается за тем или иным героем, чрезвычайно увлекательно. Так, искусствовед Дарья Николаевна пересказывает своему зятю-художнику статью Максимилиана Волошина «Аполлон и мышь»: «нарушая течение сна, мышь является некой неуловимой трещиной, что возникает на границе обыденной реальности и запредельного мира сновидений»; в предыдущей главе Эдику снилась мышь в венке из лавра. Я оставляю проницательному читателю пространство, чтобы сделать свои наблюдения и выводы по тем деталям, которые щедрой рукой автора рассыпаны по страницам повести (например, бордовое японское кимоно, жасминовый чай, пианино с надписью «Надежда»).

С мотивом надежды связан еще один античный миф — о Пандоре и надежде (его рассказывает своей шестилетней внучке Наде Дарья Николаевна). Надо отметить, что все хабаровские главы нанизаны на одну нить — метафору «породить надежду». Им противостоит глава о Порт-Артуре, где исчезает Майя — иллюзия, а также финальная глава, где тридцатилетняя Надежда, утратив все иллюзии и надежды, почувствовала себя счастливой, потому что обрела свободу. Если при первом чтении повести создается впечатление, что финал открытый и хочется продолжения, то сейчас, неоднократно пройдя по лабиринтам сцеплений текстовых фрагментов, я пришла к выводу, что финал вполне определенный и автор расставил все точки над і.

Осталось добавить, что Р. Романов пародирует в постмодернистском стиле русскую и западноевропейскую романтическую повесть (напомним, что пародия понимается, как творческая перекомпоновка текста).

Предполагая неоднозначность истолкования произведения, сложного по разветвленному сюжету, персонажной системе, разноплановой композиции, я попросила своих коллег-филологов, прочитавших повесть «Эдикив комплекс», поделиться мнениями.

Доцент Эва Рутковска, преподаватель польского языка в Институте славянских языков Харбинского педагогического университета, свободно владеющая русским языком, написала следующее:

«Повесть Романа Романова читается на одном дыхании: ее сюжет завораживает, движение жизней героев интригует, а точность и глубокая наполненность авторского языка (иногда со скрытым ироническим смыслом, а иногда и явным) не оставляет читателя безучастным.

Финал повести остается неизвестным и поэтому более интригующим для жаждущих разгадки читателей. Характеры героев, их способность к перевоплощению, оригинальный хронотоп (игра временем и пространством) напоминают булгаковский роман «Мастер и Маргарита».

С первых же страниц повести можно наблюдать особенный интерес автора к музыке. И это проявляется во многих деталях. Сеем предположить, что писатель не просто обладает музыкальными способностями, но и разбирается в музыке как профессионал».

Наталья Гончарова, публиковавшая свои произведения в журнале «Дальний Восток» (повесть «Записки на автобусных билетах», 2005) высказалась так о повести писателя и о его творчестве в целом:

«Можно предположить, что автор повести «Эдипов комплекс» тяготеет к жанру притчи (продался Эдик сатане и живет в веках). Поступки всех героев весьма странные. Что искать в цепочке героев-фантомов? Сон и реалии мало похожи друг на друга. Хотя сны и основаны на действительности, но она искажена.

Персонажи сцеплены в произведении так, что на память приходит выдающаяся картина графика XX века Мориса Корнелиуса Эшера «Относительность»: не понять куда ведущие лестницы, лабиринты из них, относительность их направления. Так возникает ощущение абсурда. Абсурд в литературе — отражение абсурда жизни. Полный абсурд, игра, фантазия, литературный лабиринт — это повесть Романова. И уже неважно, что там хочет сказать автор и зачем он там это делает.

Роман Романов удивительно интересный автор, он талантлив, и об этом он заявил с первых рассказов. Роман не простой писатель — чтоб его понять и услышать, надо иметь культурную базу. Его вещи требуют комментариев и сносок, они демонстрируют его серьезные и глубокие знания мировой культуры. Каждое новое произведение открывает новые грани его как писателя, как творческого человека, тонкого художника. Писатель Роман Романов со своими эссе, портретами, рассказами, повестью — стал уже знаковой фигурой, стал объектом полемики».

Как бы ни хотелось думать, что ремеслу писателя можно научиться (стоит лишь повариться в авторской кухне), в глубине души я уверена в обратном. Писателем человек рождается, научиться быть писателем невозможно. Писатель — это судьба. И судьба писателя известна: литература — удел одиночек.

Вспоминаются слова Гете о том, что в любой литературе есть золото, серебро и ассигнации. Оценивать творчество Романа Романова «ассигнациями» было бы весьма несправедливо: его произведения — это не массовое развлекательное чтиво. Но об этом судить взыскательному читателю! Удастся ли ему дойти до вершины литературного Олимпа — покажет время и «дыхание». А пока он занимает достойное место среди современных дальневосточных писателей.

