

ВСЕВОЛОД САХАРОВ

ОБНОВЛЯЮЩИЙСЯ
МИР

437
ВСЕВОЛОД САХАРОВ

89. P1

С-22*.

ОБНОВЛЯЮЩИЙСЯ МИР

*Заметки
о текущей литературе*

X 95024
073 238. ✓

«Современник» Москва
1980

Сахаров В. И.

C22 Обновляющийся мир: Заметки о текущей литературе. — М.: Современник, 1980. — 288 с.

Всеволод Сахаров, критик и литературовед, кандидат филологических наук, участник VI Всесоюзного совещания молодых писателей. «Обновляющийся мир» — первая книга молодого критика. В ней говорится о литературе 70-х годов, о ее художественных проблемах, о путях развития современной прозы, критики и драматургии.

Книгу Всеволода Сахарова отличает сжатая, живая манера разговора о текущей литературе, полемичность и разнообразие привлекаемого материала.

С $\frac{70202-129}{M106(03)-80}$ 290-80 4603010102 ББК83.3(0)в

© ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВРЕМЕННОК», 1980 г.

Сахаров Всеволод Иванович

ОБНОВЛЯЮЩИЙСЯ МИР Заметки о текущей литературе

Редакторы В. Сулапов, Л. Асанов. Художник С. Соколов. Художественный редактор О. Червцова. Технический редактор Л. Кислева. Корректоры В. Лыкова, Э. Князькова

ИБ № 1773

Сдано в набор 18.10.79. Подписано к печати 26.05.80. А011596. Формат изд. 70×90/32. Гарнитура литерат. Печать высокая. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 10,53. Уч.-изд. л. 10,28. Тираж 25 000 экз. Заказ 2827. Цена 60 коп.

Издательство «Современник» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли и Союза писателей РСФСР. 121351, Москва, Г-351, Ярцевская, 4. Типография № 2 Росглавполиграфпрома, г. Рыбинск, ул. Чкалова, 8.

Для отечественной литературы основной мерой литературного развития всегда было десятилетие. «...Наша, без сомнения, счастливая, судьба, во всех отношениях, есть какая-то необыкновенная скорость; мы зреем не веками, а десятилетиями», — писал, повторяя Карамзина, Пушкин, и с тех пор наша критика не раз убеждалась в правоте этих слов, говоря о 20, 30, 40-х годах и т. д.

При всей спорности такого рода деления очевидно, что 70-е годы — это принципиально новая литературная эпоха, более строгая и требовательная пора, когда и читатель, и писатель существенно изменились. У этой поры есть свои законы, свои герои и антигерои, и современная критика вправе рассматривать этот период как нечто единое, целостное и искать в нем центральные имена, стиль и литературные проблемы, а также связи между ними. Ибо у литературы 70-х годов есть то, что можно назвать общим, главной дорогой, центральным направлением. Эта литература предстает перед нами и как череда знаменательных обновлений.

Движение новейшей литературы, как часто представляется современному наблюдателю, хаотично. Но у этого движения есть свои объективные закономерности и конкретные границы, то общее, что критике и читателям необходимо увидеть за внешне разрозненными, по

внутренне едиными литературными явлениями последних лет. Говорить обо всех этих вещах одновременно и засыпать читателя множеством имен не представляется полезным.

Конечно, выбор и суждения каждого отдельного наблюдателя или исследователя будут в известной мере субъективными, ибо один критик, как бы способен он ни был, никак не может создать объективную и полную картину движения литературы (вспомним, что такое не удавалось и Белинскому). Поэтому выбор и суждения критика не претендуют на абсолютную полноту. Он всегда будет писать именно заметки, дающие повод к размышлению. Но без этого личного выбора и критической оценки явлений текущей словесности, при всех их очевидных издержках, невозможна будет та общая, подлинно объективная и подробная картина литературного процесса 70-х годов, которая неизбежно возникает в будущем как результат общих поисков, как сумма верных точек зрения. Наблюдения эти, если они удачны и интересны, ценны не только как критические открытия, точное название главного. Это и окрашенное в цвета времени свидетельство очевидца, цепкий и быстрый взгляд современника на литературу изнутри, пока она еще не застыла в неподвижности, своего рода человеческий документ, необходимый комментарий к литературному процессу, без которого всякая последующая история отечественной словесности нашего времени будет неточной, неисторичной.

Наблюдения и размышления о литературе 70-х годов, собранные в настоящей книге, возникали и предлагались читателю на протяжении нескольких лет, с 1973 по 1979 год. Будучи собраны под одной обложкой, они заново продуманы и сопоставлены. В одних случаях автор счел необходимым что-то убрать или добавить, в других разные по теме и времени написания материалы, оказавшись рядом, уточняли и дополняли

себя сами. В этом есть своя немалая правда, ибо наша литература всегда обладала благотворным свойством «выпрямлять» ушедшую в сторону критическую мысль.

Критика 70-х годов чаще, чем раньше, обращалась к жанру литературного портрета, стремилась понять общее движение литературы, познавая писательскую судьбу. Этот ее интерес к творческой личности был, несмотря на неизбежные издержки, плодотворен и совпал с читательским интересом. Поэтому и автор книги часто шел по такому же пути, не закрывая, впрочем, перед собой и другие дороги. В настоящей книге к жанру литературного портрета относятся, по-видимому, разделы о Василии Шукшине, Александре Вампилове, Владимире Солоухине, Юрии Нагибине. Конечно, все эти писатели пришли в нашу литературу в иные ее эпохи, но их творчество во многом определило развитие литературы 70-х годов. Все они популярны, имеют своего многочисленного читателя и потому заслужили право на внимание критики. Разумеется, портреты эти — не просто портреты, они включают в себя не только разбор произведений писателя, но и соотносят его творчество с общим движением литературы, говорят о вкладе в развитие жанров и стиля современной прозы и т. д. Но все это увидено сквозь творческую судьбу.

Что же касается полемики, то и для нее личный элемент ценен и неизбежен. Но и здесь автор старался отобрать явления, не просто находящиеся в пределах художественной литературы (об иных и говорить не стоит), но и достаточно интересные и талантливые. Спор здесь идет о направлении и судьбе таланта. И, как показывает опыт, спор этот неспральный. Он необходим и литературе, и читателю.

Впрочем, писательские портреты будут одиноки и неполны, если критическая мысль не соединит с ними исследование достаточно весомых, привлекавших общее

внимание художественных проблем текущей литературы. Теория, обращаясь к такого рода проблемам, всегда рискует сделать ошибочный выбор. Но иногда отклики критики и читателей на острую постановку проблемы настолько сильны и эмоциональны, что становится ясна вся важность явления и необходимость ее углубленного и спокойного изучения. В настоящей книге такого рода «поисковые» исследования предприняты в разделах о судьбе русского рассказа, о природе критики, о литературщине, занимательности и современных интерпретациях русской классики.

Отметим также, что разговор всюду идет именно о литературе как искусстве слова, о ее художественной природе (это касается и размышлений о современной драматургии и о литературной основе интерпретаций русской классики нашим театром и кинематографом). Впрочем, и здесь интерес к литературной проблеме соединяется с вниманием к творческой личности. Конечно, всюду, где идет речь о конкретных лицах, разговор этот неизбежно касается идей, за этими лицами стоящих. И потому встречающаяся в этих разделах полемика, иногда резкая, ни в коей мере не равна личным нападкам.

Конечно, и утверждение, и отрицание каких-либо литературных ценностей — не просто самоценная игра критического ума, забавляющего себя и других. За критиком, если он заслуживает такого названия, всегда стоят личное мировоззрение и вкус. Но не они одни. Первоначально важно и воздействие общелитературных традиций и тенденций. Об этом непрестом, чрезвычайно важном процессе хорошо сказал П. Палиевский: «В резком нападении на него любой предмет только испытывается. Либо разрушается, освобождая дорогу другим, либо мобилизуется, сосредоточивает свои силы, приводит их во взаимодействие и выдвигает что-то новое; наконец, раскрывает себя. Теории, то есть обоб-

щенному знанию, этот момент просто выгоден, тем более что в искусстве он никак не выливается во взаимодействие, даже если участвующие стороны этого хотят. Все ценности, очистившись, остаются, и эстетически ничего из них не погибает, только укрепляется». Очевидно, что такой отбор, при всей его неизбежной болезненности, единственно возможен и плодотворен. Можно даже утверждать, что через критику и критика сама литература хочет себя не только познать, но и очистить и исправить. В этом есть своя немалая правда.

Материал книги иногда бывает немногословен. Для этого есть свои немалые основания. Становится ясно, что хроническое многословие в современной критике по меньшей мере невежливо, ибо лишь отнимает читательское время. «В наш век скорости литературной критике особенно дорога ее краткость. Оценки должны быть вескими, быстро указывающими на сравнительный факт, внутреннюю идею», — верно заметил П. Палиевский. Действительно, литературная критика и теория должны успевать за быстротекущей литературой. Читатель не поблагодарит их, если желанное сейчас объяснение придет через несколько лет в виде увесистой книги-«кирпича». Это, разумеется, не отменяет необходимости обстоятельных многолетних исследований. Но очевидно и то, что в современной критике должны возникнуть и возникают исследования и издания иного типа, которые могут вначале показаться «некнижными», пестрыми и т. д. Не только для читателя, но и для самой критики бывает иногда важнее точно назвать, очертить литературную проблему, чтобы потом сообща плодотворно над ней работать. Для того чтобы вовремя уловить основные моменты все время убыстряющегося литературного процесса, современной критике неизбежно приходится быть цепкой, быстрой и краткой в своих оценках.

Литературные портреты и проблемные разделы, собранные в настоящей книге, при всем их разнообразии, скреплены единой точкой зрения на движение современной литературы, и сам выбор тем подчинен литературной концепции, выросшей из наблюдений над текущей словесностью. Разумеется, эта точка зрения и порожденная ею концепция в некоторых своих моментах могут, даже обязаны, быть спорными. Но литература 70-х годов с ее плодотворным стремлением к непрерывному обновлению требует свежего взгляда и нового слова о себе. Естественно, что такое слово неизбежно начинает выговариваться.

Современная критика, приступая к исследованию художественного мира новейшей литературы, в самом начале своей работы сталкивается с существенными проблемами, нуждающимися в решении. Проблемы эти явно общие, относящиеся к сфере литературной теории, хотя о них в учебниках по литературоведению говорится мало или же совсем умалчивается.

Прежде всего критики встречаются с проблемой природы и назначения литературной критики. Иначе говоря, одной из основных проблем критики является она сама. «Искусство и литература идут рука об руку с критикою и оказывают взаимодействие друг на друга. Если новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собой господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар, то, в свою очередь, движение мысли, совершающееся в критике, подготавливает новое искусство, опереживая и убивая старое», — писал Белинский о единстве и взаимодействии литературы и критики, и с тех пор критика изучает природу этого взаимодействия, уточняя знания о собственном назначении

и месте в общем движении литературы. Вопрос этот первостепенно важен не только для самих критиков и писателей, но, как выясняется, и для читателей, жаждущих вдумчивого и внятного объяснения литературного процесса в целом и критического разбора частностей, отдельных явлений текущей словесности. Ибо действительна та критика, которая пребывает в неразрывном единении с литературой, является ее частью.

Размышлениям о природе и назначении современной литературной критики и посвящена глава «Критика и литература».

Говоря о литературе, наша критика давно уже пользуется такими понятиями, как «занимательность» и «вторичность». Эти понятия не придуманы критикой, они связаны с разбором реальных литературных явлений.

Любой неподготовленный читатель, не говоря уже о критиках, свободно и уверенно пользуется в своей оценке прочитанной книги такими критериями, как «скучная, неинтересная книга» и «книга увлекательная, занимательная». Следственно, читатели знакомы с самим понятием «занимательность», и потому им может быть полезен разговор о том, что же это такое. Ведь понятие «занимательность» существенно сложно, почти не изучено. Внимание к этому явлению, по-видимому, необходимо и критике, и писателям, и читателям, ибо сделают наши рассуждения о занимательности современной литературы более основательными и продуманными.

Достаточно сложно и понятие «вторичность». Говоря о нем, мы можем касаться и литературности, и литературщины, то есть бе-

седовать о разных вещах, оставаясь в границах этого понятия. «В литературе начинают с того, что старательно ищут свою оригинальность у других и вдали от себя, много позже ее находят попросту в себе самом и рядом с собою» — так описаны рождение вторичности и избавление от нее в дневнике французских писателей братьев Гонкуров. Вторичность — это вечная проблема литературы, ибо это «детская болезнь» всех писателей. Все через нее проходят, но не все излечиваются. Поэтому эта проблема так болезненна, будит полемические бури. Но говорить о вторичности, литературщине нужно, ибо тема эта связана с темой самобытности, органичности подлинных литературных ценностей и особо важна для молодых писателей, не различающих иногда литературщину и вполне самостоятельное следование определенной традиции.

Среди тем современной критики проблема судьбы таланта, выбора писателем собственного пути одна из труднейших, ибо здесь мы чаще всего встречаемся с сильнейшим давлением эмоциональных оценок и «общих мест». Проще всего сказать: талант либо есть, либо его нет, а третьего не дано. Это, в общем-то, верно.

Но вот мы определили, что писатель талантлив. Неужели критика на этом кончается? Напротив, выясняется, что это только начало. Критика обязана исследовать характер и масштабы писательского дарования, его роль и место в литературном процессе. Демократическая и марксистская критика учит нас, что первостепенно важно направление таланта. Но и этим критика не ограничивается, изобретая

все новые критерии своих оценок. Гонкуры, например, писали о своей соотечественнице Жорж Санд: «Фальшивый талант и талант фальши». Сказано, конечно, сильно и не очень справедливо, но сам критерий оценки, предложенный здесь, характерен и нужен критике. Наш поэт и критик Аполлон Григорьев как-то заметил: «Напряженность, как ржавчина, оставляет свой след на чистой стали таланта, растлевает и окончательно истощает таланты небольших размеров». Метко сказано: это есть и в современной литературе. И наконец, хочу напомнить еще одно любопытное суждение о таланте, на этот раз немецкого мыслителя и писателя Томаса Манна: «Встречаются реакционные гении, таланты блистательные и победоносные, которые выступают в качестве защитников «троглодитства».

Очевидно, что этими очень разными суждениями проблема таланта отнюдь не исчерпывается. Но мы уже знаем, что талант может быть фальшивым, напряженным, реакционным и т. п. Конечно, в каждом конкретном случае судьба таланта — особая, но у нее есть свои закономерности и уроки.

Все главы, составившие этот раздел, возникали постепенно, как аргументы в споре с другими критиками, и потому они полемичны, не претендуют на высказывание окончательных оценок и абсолютных истин. К тому же здесь всюду идет речь о проблемах столь сложных и малоизученных, что любая попытка критики эти проблемы «закрыть», решить окончательно и навсегда заранее обречена на поражение и, главное, бесплодность. Поэтому мы стремимся дать здесь общие очертания ли-

тературных проблем, какими они нам видятся, приглашая читателя к спокойному размышлению о путях движения современной литературы и познающей ее критической мысли.

Цель нашей статьи вовсе не та, чтобы выставить на вид чужие мнения, а та, чтобы яснее изложить наши понятия о критике.

Н. Г. Чернышевский

Отечественная литературная критика в лучших ее явлениях, будучи творческим суждением о текущей словесности и о ее сложных связях с реальной действительностью и читателем, вместе с тем всегда равна этой литературе, является ее самоценной частью и занимается ее делами, не превращаясь при этом в уходящее от материала философствование, отвлеченную теорию или же излишне злободневную публицистику «по поводу». Это отметил уже Белинский: «Критика всегда ответственна тем явлениям, о которых судит: поэтому она есть сознание действительности»¹. Подразумевалось при этом, что критика — художественное сознание, то есть та же литература. Такой взгляд на природу и назначение литературной критики закреплен в известном определении Гоголя: «Критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением: в ней виден разбираемый писатель, в ней виден еще более сам разбирающий. Критика, начертанная талантом, переживает эфемерность журнального существования»². Именно такова наша классическая критика, оставившая после себя устойчивую, жизнеспособную традицию.

Эта классическая традиция и определяет в основном развитие современной литературной критики, помогая ей осваивать новые явления и находить правильную дорогу в меняющемся мире текущей литературы. Правда, ссылаясь на эту традицию, иногда забывают о ее существенной сложности. Ведь здесь мы обращаемся к эстетическим ценностям, открытым такими разными критиками, как Пушкин и Писарев, Белинский и Аполлон Григорьев, Чернышевский и Достоевский, не говоря уже о так называемых «второстепенных» критических талантах, обогативших классическую традицию самобытными теориями и суждениями. Все эти писатели творили критику как художественную литературу. И если сегодня нам настойчиво предлагают какую-либо новейшую теорию, согласно которой критика не литература, а нечто иное (точная наука, например), стоит задуматься над тем, продвинет ли эта теория современную критику дальше и выше Пушкина (чего пока нет) или же заслонит от наших глаз старую, но нестареющую классическую традицию русской критической мысли.

В такого рода теориях в наши дни нет недостатка, и специалисты по критике методологических тупиков буржуазного литературоведения едва успевают знакомить нас с ними. Иногда эти теории встречают должный отпор, но иногда им удается в тех или иных формах проникнуть в обиход современной критики. Так что мы можем порой сказать вместе с русским критиком прошлого столетия: «Вместо незнания страдаем мы, кажется, излишним многознанием, равно заботясь о изучении истин-

ного и ложного, равно признавая полезное и вредное, и, запутавшись в многомыслии, часто смешиваем самое разнородное, подчиняясь общему безразличному впечатлению взаимно уничтожающихся воздействий добра и зла, одинаково доступных нашему, ни горячему, ни холодному, сочувствию»³.

Такое релятивистское плавание несамостоятельной критической мысли без руля и ветрил от одной модной теории к другой, на наш взгляд, возможно там, где отечественная критика забывает о своих корнях и высоких целях.

Поэтому плодотворны учащающиеся в наши дни возвращения к традиционному взгляду на критику как литературу, спокойный разговор о природе, назначении и адресе современной литературной критики. Важно также уточнить наши представления о связи, соединяющей критику с новейшей наукой о литературе. Другое дело, что разговорам критиков о критике необходимы конкретность и точность, которых им иногда явно не хватает.

В свое время литературовед и критик Б. Бурсов поместил в «Литературной газете» заметку «Читая нас самих». Теперь он посвятил той же теме — размышлениям критика о природе и назначении критики — целую книгу. Она не просто интересна сама по себе, но и представляет весьма характерное явление, попытку соединить традиционное академическое литературоведение с новыми веяниями в литературе. Характерно уже само название книги Б. Бурсова — «Критика как литература». Разговор на эту тему очень нужен, более того, он не раз уже начинался и в среде кри-

тиков (см. дискуссию в «Литературной газете» конца 1977 — начала 1978 года), и в академических кругах. Жаль будет, если разговор этот ограничится очередной беседой о ремесле критика, еще одной вариацией на тему «Как мы пишем». Ответ ведь известен заранее: иногда хорошо, иногда плохо. Это все, что можем мы, критики, сказать друг другу, «читая нас самих».

Однако, дав своей новой книге столь многообещающее и откровенно полемичное название, Б. Бурсов напомнил и о третьем, отнюдь не лишнем участнике наших критических диалогов — о читателе. Напоминание своевременное, ибо не всегда помнят слова Белинского, писавшего: «Наша критика должна быть губернером общества и на простом языке говорить высокие истины»⁴. Ведь критика стремится стать литературой не столько для себя самой, сколько для читателя. Можно сказать, что критика, обращаясь одновременно и к читателю, и к литературе, играет трудную роль «слуги двух господ». Она создает непреходящие ценности тогда, когда учитывает не только профессиональное (писателя, критика, литературоведа) восприятие, но и психологию достаточно широких читательских кругов.

Другое дело, что представления современных критиков о своем читателе весьма разнолики. Отсюда и разный уровень литературной критики. Книга Б. Бурсова, составленная из газетных заметок, мемуаров и журнальных статей, еще раз напоминает об этом. Мало сказать, что критика — это литература, надо выяснить, какая это литература и для кого она пишется. Здесь важны и разъяснения та-

ких понятий, как художественность и теоретичность современной литературной критики.

Вводя в оборот формулу «критика как литература», Б. Бурсов, помимо всего прочего, хотел сказать, что критикам надо хорошо писать: «Наша беда в низком уровне литературности»⁵. Верное замечание. Писания наши иногда бывают удивительно вялы, в них «провисают» целые периоды и гирлянды общих мест и необязательных суждений. Но означает ли это, что, написав «красиво», литературно, критик достигнет желанного высокого уровня литературности? Не будет ли это очередным возрождением критической литературщины, мнимо глубокой и намеренно витиеватой эссеистики, нового красивого плетения словес в старом стиле Айхенвальда?

Такого рода явления в современной критике уже есть, и здесь самодовлеющая литературность, впав в хроническую литературщину, одерживает свои маленькие «победы» в узком кругу, присоединяясь к «своим» писателям, иронизируя над «чужими» и забывая при этом о природе и назначении критики как явления литературы и общественной мысли. Именно здесь сложились никого и ни к чему не обязывающие взаимоотношения читателя и критика, сходные с теми, о которых еще в прошлом веке говорили: «Публика, столько раз обманутая журналами, не верит критике, а читает ее как повести, как сказки, хорошо рассказанные»⁶.

Будучи искусством слова, литературная критика обращена к широким читательским кругам, и это определяет уровень ее художественности и налагает свои ограничения на

сферу критического суждения о литературе. Стил ь критики рождается в борении с этими многообразными трудностями. С первых своих шагов наша критика была демократична. Вспомним, что в прошлом веке литературные журналы «Отечественные записки» и «Современник» расхватывались публикой ради помещенных там «критик» Белинского, который сам говорил: «У нас любят критику... Книжка журнала всегда разогнута на критике, первая разрезанная статья в журнале есть критика...»⁷ Сейчас не то. Но читатель ли в том повинен?

Если современную критику с известными оговорками можно включить в литературу, то сразу надо сказать, что это особый раздел изящной словесности. Здесь творческое, порождающее эстетические ценности мышление служит не синтезу, а анализу. Общеизвестно, что в руках у современного критика не безобидное приятное приспособление для чесания писательских спин, а острый, беспощадный скальпель критического анализа, «этот самодвижущий нож разума», как называл его самобытный русский критик Иван Киреевский. И за «операциями» критического разума наблюдают не только специалисты, но и тысячи читательских заинтересованных глаз, жаждущих через саму логику аналитического «рассечения» понять хаотичное на первый взгляд движение современной литературы. Стил ь и методология литературной критики должны этому пониманию способствовать.

Здесь-то все корни наших разногласий. Сама аналитичность литературной критики позволяет многим выводить ее за пределы ху-

дожественной литературы и считать критику наукой, пусть и не очень точной. Б. Бурсов говорит: «Литературная критика, как бы ни была литературна, требует строгого соблюдения положенных условий и правил, что может отдавать неким педантизмом»⁸. Если тут речь идет об условиях и правилах, помогающих критике быть литературой, с мнением критика нельзя не согласиться. Но в книге Б. Бурсова много говорится и о научности литературной критики. Более того, сама эта книга при всем стремлении автора к литературности весьма научна. Критик И. Золотусский писал об этом: «В книге Б. Бурсова «научность» наглядно воюет с «художественностью», но «художественность» побеждает, побеждает личностный и целостный подход к искусству как к неделимой, полной и бесконечной жизни в слове»⁹.

Хорошо, когда побеждает художественность. Но порой в литературной критике одерживает победу наукообразный педантизм. Этот педантизм, заметный в современной критике, жаждущей иногда казаться строгой наукой, проистекает из весьма распространенного недоверия критиков к художественному образу, из стремления постичь такое «нелогичное» явление, как литература, голой логикой, одним только «внешним» разумом.

Общезначимая литературная деятельность в этом случае легко подменяется кружковым педантизмом, сцепления самородных образов — готовыми наборами модных формул и суждений. Так в литературную критику, в том числе и молодую, приходит сухощавый, по природе своей антилитературный

псевдоакадемизм, всерьез играющий в долго-вязые «ученые» фразы типа «Различие коммуникативных установок двух рассматриваемых стилей связано с различием их познавательных установок». Причем такого рода критика при всей своей принципиальной «научной» косноязычности насквозь книжна, вторична, цитатна, тяготеет к высокопарному повествованию о чужой мудрости, ценит прежде всего начитанность в определенной сфере, умение учено говорить и писать «о чем-то», а не «что-то». Здесь все время идет самозабвенная игра в чужие идеи, позаимствованные обычно у философии, лингвистики и литературоведения.

В старину такие вещи неизящно именовались компиляцией, ныне они даруют желанную репутацию «мудреца». Характерно, что в дискуссии о литературщине, прошедшей на страницах «Литературной газеты» в конце 1974 — начале 1975 года, именно эта критика откровенно встала на защиту вторичности в литературе. Этот подход, пренебрегающий такими первостепенными критериями оценки литературы, как «подлинность», «органичность», «традиция», «художественный образ», и превыше всего ценящий мастерство, культуру писательского ремесла, умение хорошо «сделать» произведение-текст, проистекает, как показывает опыт, из понимания литературной критики как науки или же из желания превратить ее в строгую и точную науку (что примерно одно и то же).

Такое часто встречающееся понимание роли и природы литературной критики не сегодня появилось, не на голом месте возникло.

Чтобы разъяснить происхождение взгляда на критику как на науку и определить основные истоки современной «научной» критики, следует вернуться в ту литературную эпоху, когда проблема эта только обретала общие очертания. Эпоха эта — 20-е годы нашего столетия. Породил же современную «научную» критику формализм, снабдивший отечественную и зарубежную критику безотказным набором приемов критического анализа литературного произведения. Так что у этой теории есть своя история, и весьма примечательная.

В 1924 году теоретики формализма Юрий Тынянов и Борис Эйхенбаум пришли к выводу, что литературной критики, как таковой, у нас нет и пока быть не может, да и не очень она нужна писателю и читателю. В тыняновской статье «Журнал, критик, читатель и писатель» содержится и весьма характерный для «формального метода» спор с классической традицией развития критики как литературы: «Эта традиция забыта. Забыта — и пусть... Здесь дело не в традиции и не в повторении старого»¹⁰. Примечательно то «новое», которым намсчено заменить «забытую» классическую традицию: «Остается выход — ученая критика, критика, вооруженная литературой наукой»¹¹.

И хотя в статье Ю. Тынянова содержались и весьма любопытные оговорки относительно реальной пользы «ученой» критики (выясняется, что и она не нужна ни читателю, ни писателю), тем не менее такая критика была создана формалистами и разрабатывалась затем их многочисленными последователями и эпигонами у нас и за рубежом. Принципиальная

полемика с этой критикой была затруднена, ибо всегда трактовалась «научной» критикой как ретроградный спор с высокой наукой, с прогрессом точного знания о литературе. Но уже к началу 30-х годов стало ясно, что наукообразная «теоретизация» литературной критики по рецептам формалистов вывела критику за пределы литературы, сделала ее описательной, произвольно присоединила ее к литературоведению и тем самым запутала представления о назначении критики, об ее историзме и общественной роли.

Существенное упрощение художественной литературы, «научно» обоснованное в сфере теории, в 20-е годы очень быстро стало основным принципом формалистической литературной критики. Поскольку писатель рассматривался этой критикой не как живая самобытная личность, а как набор приемов, способов повествования и т. п., то набор этот и стремились усовершенствовать.

Любопытную историю одного такого «усовершенствования» рассказал в своих дневниках М. Пришвин. Он прочел одному критику-формалисту свой сценарий и вместо критической оценки получил совершенно его обескураживший практический совет: разрезать сценарий на фрагменты и затем расклеить их в определенном порядке на трех полосах бумаги. Потрясенный Пришвин записал потом в дневнике: «формализм — это попытка рационализировать самые истоки творчества, это мифистофельская потеха». Творческое сознание писателя не могло примириться с попыткой формалистов расчленить нерасчленимое и живое — художественный образ. Ссылки на

«современную научную методологию» не оправдывали бездушность описательного, философски отсталого позитивизма, вторгающегося со своим небогатым инструментарием (образ автора, слово рассказчика и т. д.) в многосмысленный, вечно обновляющийся мир художественных идей.

«Много виноват... формализм тем, что он (не говоря уже об общей сомнительности его методов) превратил критику в историко-литературное, либо лингвистическое, либо теоретическое исследование произведений текущей литературы»¹², — писал в 1930 году литературовед-марксист Л. В. Пумпянский, и эта оценка методологии «научной» критики остается верна и сегодня. В наши дни аналогичные суждения все чаще высказываются в литературоведческих статьях: достаточно вспомнить плодотворную полемику с зарубежным и отечественным структурализмом, содержащуюся в работах М. Б. Храпченко, Ю. Я. Барабаша, П. В. Палиевского. По-видимому, следует распространить ее и на сферу литературной критики, руководить которой пытается сегодняшний структурализм, как и его предшественник — формализм.

Современный французский теоретик Ролан Барт сформулировал главную претензию формального метода (в данном случае структурализма) к литературной оценке как «однолинейному» толкованию текста: «Критика не есть наука. Она занимает, как обычно говорят, промежуточное положение между наукой и чтением. С ее помощью находит выражение язык в чистом виде, который нами читается, и в то же время выражается одна из форм того ми-

фического языка, из которого соткано произведение и которым занимается наука»¹³.

По Барту, критика ненаучна и поэтому односторонна, она не способна понять и выразить всю сложность литературного произведения-текста. Такую «промежуточную», «преднаучную» критику должна заменить новая всеобъемлющая наука о литературе. Здесь формальный метод высказал наконец свою тщательно скрывавшуюся изначальную мысль: вытеснить излишние литературную, художественную и потому «неточную» критику голой, но «точной» научной формулой.

Достаточно сравнить высказывания Ю. Тынянова и Барта, разделенные четырьмя десятилетиями, чтобы понять всю цепкость и неслучайность идеи «научной» критики. Понятно, что идея эта в разное время принимала разные обличья, выступала в виде самых разнообразных течений авангардистской критики. Однако основные ее приемы и пафос остаются неизменными. Взгляд на литературное произведение как на изолированный «текст», набор приемов, «знаков» или символов, сведение литературы к языку (отсюда многочисленные «заметки о языке современной прозы» и т. д.) и художественного образа — к символу и знаку, произвольное возвышение «боковых» линий, второстепенных явлений и писательских имен, безразличие к писательской личности и судьбе, нелюбовь к не поддающимся расчленению органичным явлениям и последовательная «научная» борьба с ними — вот некоторые приемы «научной» критики.

Главный парадокс «научной» критики — в том, что, стремясь казаться строгой наукой,

она постоянно тяготеет к неточности, упрощению или субъективному толкованию текущей литературы. Теоретик международного авангардизма Томас С. Элиот писал в программном эссе «Назначение критики» (1956), что литературная критика — это «комментирование и объяснение художественных произведений посредством печати»¹⁴. В авангардистской критике, кичащейся своей «научностью», формальный анализ произведения неотделим от так называемой интерпретации, то есть сознательного привнесения в произведение чуждого ему смысла извне, произвольного и намеренно субъективного толкования (комментирования) литературы.

Термин «интерпретация» в его современном понимании порожден философией авангардизма и отсюда уже позаимствован модернистской критикой¹⁵. Чаше всего интерпретируется классическая литература прошлого, которой навязываются разные новейшие философские схемы, «повое прочтение» (этот принцип интерпретации в более популярных формах унаследован и современным театром и кинематографом). Схемы могут быть разными, но способ их произвольного «наложения», привнесения в литературу один. Результат также известен заранее. «Вместо постижения вам предлагают легенду»¹⁶, — свидетельствовал Элиот, и именно таковы последствия распространения его формалистической концепции «назначения критики». Элиот прямо сказал, что мысль о том, что «критика представляет собой самодовлющую область творческой деятельности», представляется ему абсурдной¹⁷.

В рамках этого «научного» направления

лучшим критиком, «чемпионом» признается тот, кто сотворит самую красивую легенду о разбираемом произведении художественной литературы. Конечно, сразу же возникла целая литература, ориентированная на такое критическое прочтение и пользующаяся теми же мифами, схемами и теориями (таковы, например, пьесы Сартра и Ануя, драмы «театра абсурда», «Иосиф и его братья» и «Обмененные головы» Томаса Манна, «Кентавр» Апдайка, роман немецкого писателя Германа Гессе «Нарцисс и Гольдмунд» и т. п.). Эта литература, при всем ее очевидном разнообразии равно склонная к сложной символике и притче, жаждет интерпретации и ею исчерпывается. Классика же всегда богаче любых интерпретаций и упрямо противится упрощающему сведению ее к «оригинальной» теории, мифу или же системе символов. В ней имеется живое и нерасчлененное ядро, основа, возвышающая классика над самой «научной» теорией.

Когда новейшая «научная» критика подступает с принципами анализа и интерпретации к текущей литературе, к ее непрерывно обновляющемуся организму, она теряет главный дар литературной критики — способность к быстрому, цепкому и точному суждению о новом явлении. Принцип формального анализа произведения — это, в сущности, принцип последовательного обрубания связей, соединяющих отдельные произведения в индивидуальное творчество, писателей — в литературу, национальные литературы — в литературу мировую. Вспомним пушкинское определение: «Под словом «критики» я разумею глубокое изучение достоверных событий и ясное, остроумное

изложение их истинных причин и последствий»¹⁸. «Научная» критика может профессионально разобрать произведение на стиль, структуру, композицию и прочие «приемы», даст более или менее изящную его интерпретацию. Все это, конечно, не лишено определенной пользы, но еще не означает «глубокого изучения» и «ясного изложения» причин и следствий возникновения нового литературного явления, постановки писателя и произведения в какой-то литературный ряд.

Из всех эпитетов пушкинского определения «научной» критике, пожалуй, ближе всего словечко «остроумное» — «остроумная интерпретация» и т. д. Однако сам Пушкин-критик вложил в понятие «остроумие» существенно иной смысл: «Остроумием называем мы не шуточки, столь любезные нашим веселым критикам, но способность сближать понятия и выводить из них правильные заключения»¹⁹. В этом смысле методология «научной» критики весьма «неостроумна», ибо лишена доступной лишь творческому критическому разуму способности «сближать понятия и выводить из них правильные заключения». Поэтому эта методология при всей ее профессиональной оснащенности («разберу любой текст») удаляла критику от текущей литературы, превращала ее в высокомерное третиrowание не поддающийся анализу и интерпретации изящной словесности как «низкой», «немастеровитой» беллетристики. «Научная» критика, третируя текущую литературу, волей-неволей замыкается в узком мирке тщательно отобранных ею «шедевров», которые «хорошо сделаны».

Среди многочисленных способов защиты и

самоутверждения, изобретенных «научной» критикой, стоит выделить ее нарочито усложненный, перенасыщенный научными терминами стиль, утверждаемый как новый язык новой филологической науки и сразу же перешедший в литературно-критические статьи. Оппоненты нарождающегося формализма непочтительно именовали этот угловатый, требующий особого словаря стиль «кружковым жаргоном» (А. Горнфельд). Вот один из тогдашних отзывов о языке формалистов: «У них несомненно влечение к педантизму, к условному, ненужному жаргону, «остраняющему» самые избитые утверждения, к игре в ученость, особенно странной у людей действительно ученых»²⁰. Последователями формалистов эти ученые игры рассматривались уже как «знаковые системы научного поведения».

При этом все спорящие забывали, что в науке и критике главное не «поведение» и не «жаргон», а добываемые ими общезначимые истины, подлинное знание о литературе. Поэтому стиль литературной критики всегда раскрывал ее методологию. Не случайно Пушкин постоянно возвращался к языку литературной критики, выражающему добытые ею знания и понятия: «Понятия суть принадлежность разума. Кто выражает какое-нибудь понятие иностранным словом, тот или свидетельствует о собственном невежестве... тогда не смей браться за перо; или порочит разум своего народа, доказывая, что этот разум не только не был в состоянии выразить общечеловеческую принадлежность, но и не был в силах подготовить это выражение»²¹. Здесь предсказаны причины появления наукообразного жаргона в кри-

тике и объяснена его существенная нелитературность.

Сегодня трудно кого-либо удивить утверждениями типа «литературоведение должно быть наукой». Часто приходится слышать, что и современная литературная критика в идеале должна стать строгой научной дисциплиной. Если этому верить, то в конце концов мы будем иметь две родственные по методу науки — литературоведение и научную литературную критику. Правда, возникает законный вопрос: стоит ли иметь целых две науки о литературе? Однако сам разговор о научной критике сегодня весьма актуален и нужен.

Идея «научной» критики, помимо всего прочего, заставляет нас еще раз задуматься о границах, разделяющих современную литературную критику и науку о литературе. Очевидно, что границы эти весьма зыбки и порой неуловимы, ибо между этими двумя сферами идет непрерывный обмен открытиями и идеями. Поскольку проблема границ важна для уточнения наших не очень ясных представлений о степени литературности и научности современной критики, стоит поговорить об этом подробнее без неплодотворной претензии эту проблему «закрыть», решить окончательно.

Конечно, выглядит современное литературоведение гораздо основательнее, солиднее критики и к тому же любит поговорить о своей строгой научности, причем самооценка эта чаще всего справедлива. В то же время постоянное стремление к сугубой научности — одна из главных причин некоторой нелитературности академической науки о литературе. «Научность литературоведения не обязательно

влечет за собой литературность»²², — отмечал Б. И. Бурсов. У него есть немалые основания для такого суждения.

Но обратимся к истории отечественной науки о литературе: кто же стоит у истоков, кто разрабатывает основные литературоведческие критерии, термины и понятия? «Чистый» критик Белинский, который вместе с тем был в своих критических статьях и теоретиком, и еще каким — точным, глубоким. Теоретичны в лучшем смысле этого слова критические статьи Н. И. Надеждина, И. В. Киреевского, В. П. Титова, С. П. Шевырева. А Пушкин-критик? Ведь его теоретическими суждениями, и в том числе классическими определениями критики, теоретики литературы пользуются и поныне.

Именно литературная критика прошлого столетия выработала методологические основы науки о литературе. «Чистые» ученые-литературоведы А. Пыпин, Н. Тихонравов, Ф. Буславев шли за критиками, указавшими дорогу академической теории. Нечто сходное, пусть и в иных масштабах и формах, происходило и позднее. Многие известные литературоведы пришли в науку через критику.

Наука о литературе не только пользуется открытиями критики, но и по своему методу иногда бывает близка к ней. Так было раньше, так бывает и сегодня, хотя и не все это видят. Поэтому попытки воздвигнуть неодолимые границы между научным и литературно-критическим познанием литературы, иногда встречающиеся, представляются неплодотворными. Одна из этих попыток сделана литературоведом А. Куриловым в статье с характерным названием «Границы литературно-критического

познания». В самом названии высказана странная для современного ученого мысль о том, что человеческое познание имеет границы. В статье эта мысль развивается на конкретных примерах. Там сделано следующее разграничение критики и литературоведения: «...в критике действительно нужно видеть науку открывать красоты и недостатки в произведениях искусства и литературы. Именно здесь проходит граница между критикой и литературоведением, которое также является наукою, но наукою об уже открытых красотах и недостатках в произведениях литературы»²³.

Здесь роли весьма решительно распределены следующим образом: имеются две науки; одна из них — критика — открывает литературные красоты и недостатки, другая — литературоведение — этими открытиями пользуется в своей научной работе. Такого рода разделение труда, конечно, удобно, ибо избавляет литературоведение от самостоятельных исканий и от ответственности за чужие ошибки. Всегда можно сослаться на неточную, субъективную критику, способствовавшую простительному заблуждению ученых людей.

Часто так и бывает, причем литературоведение предъявляет претензии не только к новейшей критике, но и к классикам. «Интересы момента иногда заслоняли от Белинского вопрос о вечных ценностях искусства»²⁴, — считает Б. Бурсов и приводит далее список капитальных ошибок критика. Да, все это так, но ведь Белинский прежде всего был критиком, великим критиком, то есть не только судьей, но и слугой общественного и литературного момента и как критик был прав в сво-

ты в согни раз публиковавшихся и разобранных произведениях Пушкина. А сколько нового открыто в толстовском наследии за один только 1978 юбилейный год!

Иначе говоря, и в академическом литературоведении мы имеем дело с непрерывным критическим обновлением — открытием новых «красот и недостатков» в общеизвестных произведениях, уточнением старых оценок, изучением и оценкой неизвестных до недавнего времени произведений (характерный пример — роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»), творчества мало- или же совсем неизвестных писателей прошлого и т. д. Вспомним и точные слова М. Бахтина об «огромных сокровищах потенциальных смыслов», скрытых в каждом подлинном творении высокого искусства. Эти «потенциальные смыслы» и обязана открывать и разъяснять наука о литературе. Что это будет — теория или критика? Разумеется, критика, но понимаемая не как жанр, вид литературы, а как точный, цепкий и проницательный способ суждения о литературе (любой — и новейшей, и классической), постоянно «пробивающий» старые штампы и мифы и уточняющий, обновляющий наши знания и в конечном счете саму литературную теорию.

Нсужели академическое литературоведение может обойтись без самостоятельных открытий, догадок, гипотез, поэтического проникновения, постигающего суть художественного произведения, то есть без критики? Неужели литература — это неподвижный набор «уже открытых красот и недостатков»? Наш вопрос не столь риторичен, как это кажется. Ведь А. Курилов уверенно пишет: «Литературове-

дение... никогда не сомневается в степени и характере достоинств изучаемых им произведений, в противном случае оно легко может, утратив представление о своем предмете исследования, впасть в релятивизм»²⁵. Скорее уж столь самоуверенное литературоведение, расторгшее союз с критикой, впадет в духовный склероз, погибнет от умственного ожирения, окостенения мысли. Между тем современная наука о литературе в лучших ее явлениях отнюдь не такова. Она непрерывно уточняет свои знания и оценки, не чуждаясь при этом художественного познания (о чем не раз писал академик Д. С. Лихачев), и сама обладает способностью делать открытия, даром сомнения и критического суждения, без чего невозможно плодотворное саморазвитие подлинной науки и чему мешает навязчивое сведение многосложного марксистского литературоведения к плоской формалистической поэтике.

Разумеется, столь же традиционно и плодотворно воздействие науки о литературе на литературную критику. «Предмет критики есть приложение теории к практике»²⁶, — говорил Белинский. Здесь определена степень воздействия теорий на сферу литературной критики, не превращающейся при этом в науку*. Критика добывает свои идеи и сужде-

* Точно так же и литературоведение не может стать критикой, даже обращаясь к новейшим явлениям литературы. «Исследование современной литературы само по себе совершенно законно (а при нынешнем общем интересе к литературоведению — неизбежно); дело в том, что нужно отчетливое сознание того, что оно не есть критика, ничего общего с критикой не имеет: современность материала не делает исследование критикой», — отмечал Л. Пумпянский²⁷.

ния иным — творческим путем. Надо помнить и о том, что критика — не только способ, которым художественная литература стремится творчески познать самое себя. «Критика есть общественная реакция на современное произведение. ...Она есть голос претензий общества к произведению»²⁸, — писал Л. Пумпянский, указывая на непреходящее методологическое значение для нашей критики известной статьи Добролюбова «Когда же придет настоящий день?». Очевидно, что публицистичность, общественный смысл и назначение литературной критики отнюдь не противоречат ее художественной природе, хотя эти качества критики не раз разделялись и противопоставлялись друг другу (спор теоретиков «исторической» и «эстетической» критики в прошлом столетии, формализма и вульгарного социологизма в 20—30-е годы нашего века и т. д.). Борьба эта была нужна для выяснения многих важных вещей, но ведь еще Белинский сказал о многоликости, многосторонности единой критики: «Критика историческая без эстетической и, наоборот, эстетическая без исторической будет односторонняя, а следовательно, и ложна. Критика должна быть одна»²⁹. То же можно сказать и о неплодотворном отделении критики от литературы, о попытках превратить ее в науку.

Об этом стоит напомнить еще и потому, что критика, утверждающая свою (следовательно, и литературы) связь не с жизнью, как это было во времена Белинского и Чернышевского, а с наукой как образцом, теряет способность критически воспринимать и соответственно своей природе учитывать и использовать бесспорные открытия и идеи-гипотезы науки о ли-

тературе. Критика в этом случае перестает быть литературой, точным художественным суждением и в то же время не достигает трезвой точности науки. В ней появляется некая необязательность, автоматичность суждений. В такой критике постоянно происходят размен и понижение чужих идей.

Власть формул в современной критике весьма велика, и ее влияние явственно ощутимо и в книге Б. Бурсова «Критика как литература». Критик протестует против «общих мест». Между тем в современной критике таким «общим местом» давно уже стали рассуждения о полифонизме, многоголосии, заимствованные из весьма упрощенно толкуемой книги М. Бахтина о поэтике романов Достоевского. Б. Бурсов распространяет спорную формулу полифонизма и на другое литературное явление: «...я уверен, Пушкин нисколько не уступает в этом отношении Достоевскому»³⁹. Критик думает, что это похвала Пушкину. Правда, тогда неясно, как из полифонического сумбура, из какофонии идей и образов могла родиться столь единая в своем творческом и нравственном пафосе национальная литература, о своеобразии которой Б. Бурсов написал немало книг и статей. А ведь попытки разобрать Пушкина «по Бахтину» выявили только ограниченность самой теории. Что же говорить об идущих за Б. Бурсовым коллегам-критиках, в особенности молодых? Здесь ученые формулы вроде полифонии могут быть применены и применяются к таким именам и явлениям, что только диву даешься.

Впрочем, здесь характерен и сам прием присоединения, противопоставляемый реши-

тельному, принципиальному критическому анализу. С помощью этого безотказного приема современная критика часто облегчает свою деятельность, ободряюще кивая и этому, и тому. Когда критик слышит неизменно директивное «не надо противопоставлять», он не всегда может спросить: «А чем же критике тогда заниматься?» Легче бывает соединить несоединимое. В свое время Аполлон Григорьев точно сказал: «В отношении к литературе у критики вообще две обязанности: изучать и истолковывать рожденные, органические со-здания и отрицать фальшь и неправду всего деланного»³¹. Б. Бурсов соединяет в своей книге (глава «Вечерние думы») имена писателей настолько разных по природе и направлению дарований, по творческой судьбе, ее итогам, что и сам критик это чувствует...

Ибо задача критики — не защита или ниспровержение писателя, а его разъяснение: разбор, обозначающий место произведения в индивидуальном творчестве, место писателя в литературе и характер его творчества, эволюцию писателя, ее обретения и потери. Достичь этого одной логикой и вкусовой оценкой невозможно. Критика как литература возникает там, где с анализом органично соединится по этическое, творческое прощание. «Поэзия мысли восполняет несколько ее односторонность»³², — говорил о характере этого соединения И. В. Киреевский.

Отсюда следует, что, говоря о критике как о литературе, следует быть последовательным и стремиться к точности, необходимой в критике, как и в науке. Мой спор с Б. Бурсовым начинается там, где его размышления о литера-

туре, став субъективными, не стали еще личными, скользят по наезженным путям, не превращаясь в творческое проникание, в литературу. Конечно, этого нельзя сказать обо всей книге Б. Бурсова, ибо она, помимо всего прочего, тем хороша, что в ней писатель все время сам себя поправляет и уточняет. Вот он говорит о литературности, не очерчивая поначалу границы этого сложного, все время находящегося в движении понятия. Затем следует необходимое уточнение: «... как ни литературны формалисты, от их литературности отдает литературщиной»³³. Вот это уже конкретно: не всякая литературность хороша. С этой выношенной и точной мыслью критика нельзя не согласиться. Это и есть, по-видимому, то «вечное самообновление» критики, к которому с полным основанием призывает Б. Бурсов. Вообще критика — это непрерывное уточнение знания литературы о самой себе и о действительности, и борьба противоречий в книге Б. Бурсова в конце концов говорит в пользу автора.

Плодотворен сам уровень разговора о литературной критике, предложенный в книге Б. Бурсова. Претензии, предъявленные здесь к сегодняшней критике, справедливы, понятны и их суровость. Нелитературность литературной критики ничем не оправдана. Столь же неплодотворны и цеховая элитарность, высокомерные разговоры критиков между собой через головы читателей и употребляемый при этом «птичий» литературоведческий жаргон.

Издержки критической мысли Б. Бурсова вызваны его стремлением к «личной» критике. Издержки эти говорят о трудности и ответственности личной манеры суждения о литерату-

ре. Такая манера порождается выявлением личности критика, стремящегося постичь личность писателя, характер его творчества и при этом невольно высказывающего себя. Только на этом пути возникает самобытность творческого критического суждения, превращая критику в литературу.

Ведь современный литературный процесс — не безликий набор явлений. Наша литература всегда была галереей живых лиц, и судьба ее неразрывно соединена с писательской биографией, с судьбой творческой личности. Именно такой видит литературу современный читатель, к которому критика обращается. И потому, как показали недавние обследования читательского мнения и спроса, наиболее популярным и действенным жанром критики сегодня является литературный портрет, где судьба талантливого писателя соотнесена с общим движением литературы, что, разумеется, не отменяет другие критические жанры и не принижает их.

Конечно, критик — не присяжный иконописец писательских «ликов», и портреты его должны быть именно критическими, то есть воссоздавать облик писателя, характер творчества, его связи со всей литературой и с действительностью. Понятно, что такой портрет не всегда будет парадным: в современной литературе есть и свои «антигерои», и критике нельзя их обходить. Известный эстетик-марксист М. Лифшиц хорошо сказал по этому поводу в своей книге «Искусство и современный мир»: «Живые черты псевдудуманных лиц придают критике ее реальность, так же, как это бывает в художественной литературе благодаря участию лиц воображаемых. Некоторые реальные

образы таковы, что, если бы их не было, их нужно было бы выдумать. Но они есть, поэтому выдумывать ничего не надо»³⁴.

Разумеется, далеко не всякий писатель согласится себя узнать в портретах и образах, рождающихся в критических статьях. Всегда найдутся причины для претензии к «нетворческой» критике, не понимающей всю сложность исканий и не успевающей за убежавшим далеко вперед писателем. Всегда раздадутся возмущенные голоса: «Нас не оценили». Жаль, что критика иногда ошибается в своих выводах. Жаль и писателя, считающего, что его отношения с нечуткой критикой лишены взаимности.

Разумеется, никто не собирается учить творческого человека, что и как ему нужно писать. Ведь давно уже было сказано: «Для настоящей критики тягчайший грех — учить настоящего писателя общим истинам; ее дело — указать писателю на пределы его индивидуальных возможностей»³⁵. Не всякий может выдержать беспощадность такого рода указаний. Но ведь и так бывает, что писатель всей своей судьбой доказывает правоту точной и пронизательной критической оценки. Писатели это знают и такую оценку принимают, сколь бы беспощадна она ни была.

Помимо критических портретов писателей и критикам, и их читателям нужны также «портреты» модных сочинений, нашумевших книг, окруженных летучей дымкой слухов, мифов и мнений. Они приковывают читательское внимание и помогают понять движение литературы. «Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влия-

нию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных»³⁶, — говорил о таких случаях Пушкин, и нам не стоит забывать этого призыва великого поэта и критика к трезвому и меткому полемическому выпад.

При этом не стоит бояться резкости критического суждения. «Иногда без нее не может обойтись критика, если хочет быть достойною имени живой критики. которую, как известно, — может писать только живой человек, то есть способный проникаться и энтузиазмом, и сильным негодованием»³⁷, — писал о резкости критики Чернышевский, призывая не путать эту резкость с грубостью и личностями. Вспомним пушкинские строки:

Иная брань, конечно, неприличность,
Нельзя писать: такой-то де старик,
Козел в очках, плюгавый клеветник,
И зол, и подл: все это будет личность.

Личности недопустимы в критике, но бездельной, иногда резкой полемики с названием имен критика бледнеет, теряет свою конкретность, силу и убедительность и в конце концов перестает быть таковой. Очевидно, что полемика — это искусство, пусть и весьма своеобразное. Именно в полемической статье с особой ясностью видно, что критика — это литература: так тщательно эта статья выстраивается, имеет зачин, опорные точки повествования, кульминацию, концовку, самобытный стиль, обращенные к читателю и разъясняющие, выявляющие критическую мысль.

Одну из причин бледности и вялости современной критики Б. Бурсов справедливо усматривает в заметном упадке полемического

искусства. Ведь полемика для критика — не только «чрезвычайно удобный способ к разъяснению мысли» (Достоевский), но и эффективное орудие для убедительного отбора и утверждения жизнеспособных литературных явлений и ценностей и бестрепетного отсеечения всего ложного, деланного и в своей основе мертвенного. Критик подчеркивает естественность и необходимость этого процесса критического обновления литературы: «Где тишь да гладь, там, очевидно, вообще ничего не происходит, в особенности если имеется в виду литературный, в целом художественный мир, признаком подлинности которого является кипение страстей, стало быть, и пристрастий, непременно сопутствующих страстям»³³.

В критике литература не только познает, но и беспощадно очищает себя. Только в этом движущемся клубке страстей и мнений рождается тот самобытный, личный, проникнутый внутренней убежденностью стиль критического слова, который делает критику интересной, делает ее литературой. Очевидно, что критическая полемика всегда обращена к читателю, требует зрителя, как и всякий поединок. Читатель сразу отличает подлинную интонацию увлеченного критического спора от осторожного и, в сущности, равнодушного к литературе благодушия всех этих закругленных «да, конечно, но» и т. д.

В рассуждениях Б. Бурсова о природе современной критики особенно уязвимо забвение существенной сложности преобразования критического анализа в творчество. Литературы из критики не получится, если мы просто будем лучше писать. И потом — что значит

для критика «хорошо писать»? Ведь здесь стиль слова — это стиль мысли, быстрого, цепкого и трезвого суждения, остроумно и пронизательно сближающего и разъединяющего литературные факты, имена и понятия. Хорошо сказал об этом критик П. Палиевский: «Если в критике есть что-нибудь интересное, так это ее мысль, — острая, ядовитая, пронизательная, вскрывающая ценность под ворохом мишуры»³⁹.

В самозабвенной погоне за художественностью мысль эта может утратить свою точность и цепкость и стать привычным плетением пустых красивых словес, ни к чему не обязывающей игрой критика с ворохом мишуры, скрывающим подлинные литературные ценности. В то же время бесплоден и скучен голый «научный» анализ. Вот два тупика, из которых литературная критика должна выбираться на правильную дорогу. Конечно, в каждом отдельном случае самобытная мысль нащупает свое творческое решение. Но всегда главная ее заслуга будет в верном понимании своей природы, задач и возможностей, в трезвом осознании необходимости центрального пути, в устойчивой памяти о классической традиции, литературном предании.

Думается, что путь литературной критики к литературе лежит через художественный образ. Критика, как и литературоведение, занимается особым предметом — художественным образом, который, по верному слову новейшего исследователя, «восполняет недостаточность и узость рассудочно-расчленяющей мысли»⁴⁰. Иначе говоря, подлинная литература непрерывно обогащает анализирующую ее мысль,

будучи художественно более многосторонней, самоценной, нежели критика, которая может проникнуть в литературу только ее собственным путем — творчески. «Мы присматриваемся к форме, принимаем авторский замысел, то есть включаемся в образ»⁴¹ — так П. Палиевский определил этот художественно сопереживающий и проникающий метод критики. Ибо лишь существенное может постичь и объяснить существенное.

Образы критики включаются в образы литературные, и именно таков путь творческого постижения искусства слова. Очевидны трудности и соблазны этого пути. «Литературная критика всегда немного кощунственное дело: она желает все поэтическое истолковать прозаически, вдохновенное — понять, чужой дар — использовать для обычной общей жизни»⁴², — говорил Андрей Платонов, и для таких суждений у него были немалые основания. Б. Бурсов в свою очередь напомнил нам о том, что у литературной критики есть и собственный художественный дар, своя поэзия. Продолжая его мысль, хочется заметить, что критический анализ и художественный образ не столь уж несовместимы, как это иногда кажется.

Аналитизм критической мысли тогда будет литературен, точен и убедителен, когда он будет подвижим не только простой логикой мысли, но и внутренней силой художественного образа, эту мысль выражающего. Литература — это вечно движущееся, обновляющееся сцепление идей и образов. Критика как часть литературы привлекает на свою сторону читателя не только меткостью суждения, но и точностью и подлинностью художественных образов, как

ПРУЖИНЫ ЧИТАТЕЛЬСКОГО ИНТЕРЕСА

*Несколько мыслей
о занимательности литературы*

Когда в наши дни вспоминают знаменитое изречение Вольтера: «Все жанры хороши, кроме скучного», то чаще всего эти слова воспринимаются как досадная, отвлекающая от важных дел банальность. Они, казалось бы, указывают на проблему, считающуюся давно решенной и потому не нуждающуюся во внимании критики и читателей. Да, конечно, отвечают нам, литература не должна быть скучной, и это всем известно, но посмотрите, какие несравненно более важные и интересные вещи ждут нас в сфере современной словесности: утверждение писательских репутаций, обзоры, рецензии, полемика, эволюция художественных форм и т. д. И взгляд на литературу с точки зрения занимательности отвергается как заведомый трюизм, мешающий заниматься повседневными делами.

И каково же бывает искреннее недоумение критиков, когда приглянувшееся им литературное явление, пройдя через все «фильтры» и испытания, будучи уже окончательно измерено, взвешено и положительно оценено, вдруг наталкивается на неведомую, неучтенную преграду: книгу (или книги) не читают. Скучно, не-

занимательно. В критике царит привычный восторг, в среде читающей публики — обидное равнодушие и даже некоторое пренебрежение (и эту тоску зеленую так расхваливали?!). Понятно, что все это не способствует росту авторитета литературной критики.

Такие случаи несовпадения оценок бывали у нас издавна, и один из них описан своеобразнейшим русским писателем прошлого столетия В. Ф. Одоевским. Одна из его героинь вспоминает: «В молодости я спросила однажды, какая лучшая в свете книга? Мне отвечали: „Россияда“ сенатора Хераскова». Вот я и принялась ее читать; только такая, батюшка, скука взяла, что я и десяти страниц не прочла, тут я подумала, что ж если лучшая в свете книга так скучна, что ж должны быть другие?» История эта не просто забавна, но и свидетельствует о том, что самая обыденная проверка книги «на занимательность» как бы «пробивает» многие мифы, иллюзии и дутые репутации. Так было раньше, так бывает и сейчас, в эпоху книжного «бума», когда книги все чаще приходят в читательскую среду с готовыми «ярлыками» критических оценок, окутанные дымкой летучих слухов и мнений.

Легче всего, по-видимому, говорить, что скучными, незанимательными бывают плохие книги. В романе английского писателя О. Хаксли «Контрапункт» есть остроумное, хотя и несколько высокомерное, суждение: «Плохую книгу написать так же трудно, как хорошую; ее автор с такой же искренностью изливает в ней свою душу. Но так как у плохого автора душа, по крайней мере с эстетической точки зрения, низшего качества, его искренность ес-

ли не всегда неинтересна сама по себе, то, во всяком случае, выражена так неинтересно, что все усилия, затраченные на ее выражение, пропадают даром». В этом есть своя немалая правда. Действительно, интересны лишь произведения «хороших авторов»*. И лучшие книги мировой литературы вместе с тем и шедевры занимательности — стоит вспомнить великую книгу Дефо о Робинзоне, романы Стендаля и Бальзака, повести Гоголя, прозу Диккенса, Марка Твена, Гашека, М. А. Булгакова. Но вспоминается и другое: иногда не пользуются читательским вниманием и книги признанных, высококвалифицированных мастеров.

Автору этих строк памятна одна филологическая семья — счастливая обладательница романа Томаса Манна «Иосиф и его братья». Счастливым все завидовали и брали, конечно, этот роман почитать. Двухтомник прошел через десятки рук, причем это были руки филологов, читателей квалифицированных и ко многому привыкших. Как-то мне случилось взглянуть на темно-голубые томики «Иосифа» и вдруг бросилось в глаза: первый том потемнел и растрепан, второй же был куда свежее и аккуратнее. Читательское внимание уставало путешествовать по сложнейшему лабиринту знаменитого романа. Там была бездна философии, сложной умственной игры с мифом, художественным временем и историей, игры, в непонимании которой так легко обвинить чи-

* Известно, правда, и иное мнение. «Книга скучная может быть очень хороша... представляет более развлечения», — писал Пушкин.

тателей, не выдержавших единоборства с рационалистическим дарованием Томаса Манна. Но не было там того, что Белинский называл пружинами для возбуждения интереса в читателях. Не было органичности, той мощной внутренней «тяги», которая порождает напряженное читательское внимание.

Дело тут, разумеется, не в недостатке писательского мастерства, в чем никто и не собирався подозревать Томаса Манна. Сходные истории у нас приключались и с «Игрой в бисер» Германа Гессе, и с романом Марселя Пруста «По направлению к Свану». А ведь книги эти написаны профессионалами высокого класса. Причин читательского невнимания к книгам такого рода несколько, и одна из них, по-видимому, в той психологической атмосфере, которая давно уже приняла и учла деление искусства на элитарное и массовое. И у нас, с легкой руки зарубежных социологов культуры, все чаще пишут о так называемой «масс-культуре», одной из главных черт которой признается занимательность. На пружинах занимательности основан детектив, без них немислимы книги о приключениях и путешествиях.

Здесь много говорится верного, но именно эта точка зрения вольно или невольно заставляет видеть в занимательности нечто вульгарное, присущее лишь «массовому» искусству и литературе. Так называемая «настоящая», «подлинная», а точнее элитарная, литература странным образом освобождена от необходимости быть занимательной, читабельной, помнить о читателе. Если читатель не стучит лбом у подножия очередного литературного кумира, а честно говорит, что знаменитые пи-

сания скучны и невняты, то тем хуже для читателя. Снисходительно намекнут на его некультурность, неспособность понять сложные искания. Словом, «ах, какой он пошляк, ах, как он не развит».

Ясно, как такая позиция части критиков может повлиять на писателя, избавляемого таким образом от обязанности писать «для масс». Ведь так легко поверить, что занимательно должны писать только ремесленники, беллетристы, и что если читатель книгу не принимает, то он не дорос до забежавшего вперед писателя. Так рождается особого рода творческое высокомерие, которое позволяет писателю спокойно игнорировать поэтику занимательности. Возникает целая уединенная литература, на территории которой писатель, поощряемый критикой, остается наедине со своими заветными идеями и проблемами и «колдует» над ними, совершенно не заботясь об их понятности и общезначимости.

Такое забвение ощутимо, например, в романе Булата Окуджавы «Путешествие дилетантов» («Дружба народов», 1976, 1979). Об этом романе можно сказать многое, но сейчас нас интересует лишь один аспект — полнейшее равнодушие к занимательности, к читателю, явственно ощущающееся в «Путешествии дилетантов». Новая история о князе-затворнике Мятлеве, трепетной Александрине и окружающих их шпионах, мерзавцах и деспотах монотонна, невнятна и местами, увы, попросту скучновата. Пружины занимательности здесь аккуратно изъяты и заменены расхожими мифами о «свинцовых мерзостях» и «гонимых гениях». И потому непонятно, для какого

читателя все это написано, кого может записать.

Между тем проблема занимательности, пружи́н для возбуждения читательского интереса не игнорировалась лучшими умами классической русской литературы. Пушкин, например, считал эту проблему одной из центральных и настойчиво стремился к секрету занимательности. В одном его раннем письме говорится: «Не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности». А в последнем предсмертном пушкинском письме сформулирован один из главных критериев оценки литературного произведения — «нечаянно открыл... и поневоле зачитался. Вот как надобно писать!». И сам Пушкин писал именно так — стоит вспомнить «Евгения Онегина» и «Пиковую даму», имевших неслыханный по тем временам успех у читателей. Да и Федор Достоевский по поводу интересующей нас проблемы выразился весьма недвусмысленно: «...а занимательность я, до того дошел, что ставлю выше художественности». Столь устойчивый интерес наших классиков к проблеме занимательности свидетельствует о ее первостепенной важности. Ясно и то, что проблема эта отнюдь не стала историей, она актуальна и в наши дни.

Очевидно, что пружины занимательности — не просто деталь литературной техники, не расхожий прием, который только стоит применить — и книга сразу станет занимательной. С их помощью извлекается и соответствующим образом представляется читателю явление жизни, пожелавшие стать фактом художественной литературы. И если это явление нежизнеспособно и неинтересно само по себе, ника-

кие уловки занимательности, никакое писательское мастерство его не спасут. Бывают и иные случаи, и об одном из них — о записках Н. Дуровой — Пушкин писал: «Предмет сам по себе так занимателен, что никаких украшений не требует». При всей своей важности и богатейших возможностях занимательность отнюдь не претендует на всесильность и универсальность, на единоличное решение всех литературных проблем. Она всего лишь одна из частей мира художественной литературы и обретает подлинную силу только во взаимодействии с весомой и общезначимой проблемой, нащупывающей свой путь к читателю, в союзе с художественным образом. Очевидно также, что занимательность — не проблема читателя, а проблема *писателя*, проблема *творческая*.

Легко замстить, что вся передовая после-пушкинская литература говорила со своими читателями о насущнейших, всех интересовавших социальных и нравственных проблемах, и пружины занимательности исправно служили достижению этой главной цели. Известно, что «Отцы и дети», «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» читались, как детективы, хотя таковыми не были. И эта подлинная занимательность была частью общего стремления великих писателей к демократизации русской литературы.

Конечно, и тогда, как, впрочем, и теперь, находилось достаточно высокомерных эстетов и спобов от литературы, посмеивавшихся над «толпой». Но лучшие русские умы смотрели на проблему иначе. В. Ф. Одоевский, например, писал: «Толпе еще нужен не Рафаэль, а раз-

малеванная картичка, не Бах, не Бетховен, а Верди или Варламов, не Дант, а ходячая пошлость. Но одна ли толпа в том виновата? Нет ли в самом искусстве чего-то неполного, недосказанного? Не требует ли оно новой, нам даже еще непонятной разработки?» Частью этой «новой разработки», поворачивающей литературу лицом к широким слоям читателей, было и поныне является совершенствование механизма занимательности, без которого очень многие важные истины оставались бы пылиться на полке.

Между прочим, необходимость таких радикальных перемен ощущал и сам Томас Манн, художник сложный и подчас от этой сложности страдавший. Вот что писал он вскоре после победы над фашизмом: «Характерной чертой послебуржуазного мира будет то, что он освобождает искусство от торжественной изоляции, которая была результатом отделения *культуры от культа*, ее возвышения до роли заместителя религии». И теперь мы являемся свидетелями этого процесса постоянной демократизации культуры.

Освободить же искусство от изоляции можно, по-видимому, лишь сделав его *общеэзическим*, всем интересным, то есть занимательным. Между прочим, занимательной должна быть и сама литературная критика. В противном случае она превратится в претенциозное любование собственной темнотой и сложностью и станет занудливой кружковой литературщиной, набором заковыченных и незаковыченных цитат. Об этой стороне занимательности не мешает вспомнить поклонникам сложности — и чужой, и своей собственной.

Конечно, нам могут возразить: вы призываете, в сущности, к снижению уровня литературы, ибо хотите, чтобы все писали что-то вроде детективов, чем и занимаются литературные халтурщики. Да, бывает занимательность подлинная и бывает мнимая, что, естественно, не компрометирует саму идею занимательности. Например, в американском кинематографе существуют две картины на одну тему — гангстерский боевик «Диллинджер» и знаменитый фильм режиссера Артура Пенна «Бонни и Клайд». Оба фильма пользуются приемами занимательности, но первый — заурядная, стилизованная «под документ» коммерческая ленга, зато второй — факт высокого искусства и вместе с тем захватывающее, чрезвычайно занимательное зрелище. И зритель быстро это понимает. По-видимому, современный читатель не глупее зрителя. И задача литературной критики — помогать читателю. Ну а пренебрежение к читателю, ощущающееся в иных статьях, — непозволительная роскошь для критика, да и вообще для писателя.

Разве сейчас во всем мире читают одну только второсортную псевдозанимательную литературу? Посмотрите на список наиболее читаемых авторов, и во главе его вы увидите имена Толстого и Достоевского, чьи книги продолжают оставаться занимательными и сегодня. Известно также, что одной из наиболее читаемых книг мировой литературы является «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, роман блистательного сатирика, газетчика-фельетониста, прекрасно знавшего, чем и как привлечь читательское внимание. В этом многосмысленном философском романе видно совершенное

знание пружин для возбуждения интереса в читателях, и потому книгу Булгакова не устаешь перечитывать. Это и есть, по-видимому, подлинная занимательность.

В современной литературе писательский интерес к проблеме занимательности постоянно растет. Оставим в стороне детективы (это особая статья) и взглянем на область нашей литературы, примерно соответствующую тому месту, которое занимает в американской литературе Джек Лондон. И мы обнаружим там роман Олега Куваева «Территория», пользующийся немалым читательским вниманием. И дело тут, конечно, не в том, чтобы назвать Олега Куваева современным Джеком Лондоном, а в том, что в «Территории» перед нами открылись совершенно новая, яркая и подлинная жизнь, цельные, сильные люди, органичные в своей непосредственности чувства и поступки, величественная борьба человека с прекрасной и беспощадной природой. Все это новое рождается на периферии действительности, а не в стандартной московской квартире. И повествование об этой новой действительности и личностях было чрезвычайно занимательно именно потому, что это настоящая художественная проза, а не псевдозанимательная «джеклондовщина».

А огромный успех прозы В. Пикуля, в чьих исторических романах «Пером и шпагой» и «Слово и дело» продолжены, пусть в иное время и на ином уровне, традиции занимательной прозы Дюма? Опять-таки не в том дело, чтобы назвать В. Пикуля современным Дюма. В отличие от некоторых исторических романистов В. Пикуль не увязает в тяжеловес-

ных, увешанных старинными словесами периодах. Его фразы быстры, коротки, эмоциональны, в них не тонет читательское внимание. Напротив, фразы это внимание как бы подталкивают, бодрят. Навряд ли здесь стоит подробно анализировать историческую прозу этого писателя. Напомним лишь одну характерную деталь. Писатель заканчивает свой самый популярный роман «Слово и дело» следующей фразой-подписью: «Российского читателя всепокорнейший слуга — Валентин Пикуль». Здесь видно принципиально иное отношение к занимательности, без верного понимания и использования которой историческая проза В. Пикуля превратилась бы в сухую академическую монографию о временах страшной Анны Иоанновны и «кроткия Елисавет». Примеров успешного использования пружи́н занимательности достаточно, хотя и то очевидно, что здесь есть не только обретения, но и потери: мы имеем в виду недавний роман В. Пикуля «У последней черты», подвергшийся справедливой критике за легковесность идей и тона повествования о сложнейшем периоде русской истории. Ясно и то, что в каждом случае мы встречаемся с особым подходом к проблеме занимательности.

Было бы по меньшей мере наивно полагать, что результатом разговора о занимательности будут некие рецепты, советы, как писать занимательно. Использование пружи́н занимательности зависит от писательской индивидуальности, жанра и т. д. Ясно и то, что читательская среда чрезвычайно богата и разнообразна, что требует в каждом отдельном случае особого подхода к проблеме занимательности.

Важно другое: в центре внимания критики и читателей оказалась одна из центральных проблем современной литературы. И этот разговор о занимательности не просто занимателен сам по себе. Он возвращает этому своеобразному явлению его законное место в современном литературном процессе. Пусть же наша литература будет увлекательной, нескучной. И пусть она этого не стыдится.

*Заметки на полях
дискуссионных статей*

Все прочее — литература.

Поль Верлен

Спорам о литературщине присущ любопытный парадокс: слишком много истин в них рождается. И почти каждое мнение подтверждается материалом, фактами. Сама множественность точек зрения свидетельствует: не так проста литературщина. Этому многоликому полухудожественному явлению свойственна удивительная способность сливаться с родственными проблемами (например, с нехудожественностью). Потому, видимо, участники дискуссии 1974 года, начав в «Литературной газете» разговор о литературщине, незаметно для себя сводили его порой к нужному, но не относящемуся к данной теме бичеванию нехудожественности. Графомании, увы, много. Но слишком ясно, что подобные явления находятся за пределами литературы. Литературщина же опирается на определенную культуру письма, хорошо знает свои образцы и умеет их разлагать на готовые наборы «клише» и приемов. И в спорах о ней надо, по-видимому, вернуться на привычную литературную почву. Тут тем и примеров более чем достаточно.

Есть вид литературщины, неизбежный для подавляющего большинства писателей. Это та

наивно подражающая очередному модному миру ученическая словесность, о которой Константин Федин сказал: «Замечательно, что начинающих литераторов больше всего привлекают словесные побрякушки». Эта «болезнь роста» тем ценна, что является барометром литературной моды. Была мода на молчаливые хемингуэевские подтексты — и сразу в молодой прозе 50-х годов появились странные, с точки зрения физики невозможные, словесные «айсберги», имеющие лишь надводную часть и тем не менее навязчиво намекающие на свою особенную глубину и философичность. Теперь часто переводится Фолкнер — и очередной начинающий старательно выводит период на полстраницы, сверяя размер с «Осквернителем праха». Сетовать на это не стоит. Тем более всякий может сказать: молод был, глуп, простите, братцы. Что ж, любой писатель в начале своего пути пожинает плоды чужого поля, упрямо прорываясь через ученичество к самому себе, к собственному оригинальному слову. И над этой «детской болезнью подражания» мы можем лишь посмеяться вместе с самим писателем, сумевшим обрести собственную судьбу. Другое дело, когда человек всю жизнь **сознательно** изготавливает заведомую литературщину, ибо не может по тем или иным причинам создавать подлинно художественную литературу. Тут уж не отделаешься ссылками на ошибки молодости.

Эта сознательность превращает литературщину в **этическую** проблему. Более того, здесь этика становится мерой эстетики.

Порой мы воспринимаем литературщину как своего рода «недолитературу». Это явная

ошибка мышления. Ибо явление это иногда порождается весьма высоким писательским мастерством. Над этим парадоксом задумывались еще во времена Пушкина.

Сам Пушкин говорил о гладко писавшем поэте-эпигоне М. Деларю: «В нем не вижу я ни капли творчества, а много искусства». Как видим, здесь точно разграничены два понятия — «искусство» и «творчество». Мы часто их смешиваем, сливаем в одно и привычно восхищаемся искусством, не видя, что этот ловкий мастер — не творец. Пушкин, превыше всего дороживший точностью в словах и понятиях, указал на всю опасность такой ошибки. Об этом говорили и в его окружении. В 1831 году ценимый Пушкиным критик Иван Киреевский писал: «Художественное совершенство, как образованность, есть качество второстепенное и относительное: иногда оно, как маска на скелете, прикрывает внутреннюю безжизненность; иногда, как лицо благородной души, оно служит ее зеркалом и выражением; но во всяком случае его достоинство не самобытное и зависит от внутренней, его одушевляющей поэзии».

Тут точно указан источник высококультурной литературщины — самодовлеющий эстетизм, лишенный этического начала, знающий это и потому умело прячущий свою безжизненность и вторичность под кружевами и блесками художественного артистизма. Разумеется, эта литературщина никогда не признает себя таковой и, более того, весьма сурово встретит любую попытку непредвзято разобраться в ее этической и эстетической природе. Она умело демонстрирует свои стили-

стические красоты, будет убедительно и вдохновенно говорить о своем новаторстве, о праве художника на эксперимент, намекнет на художественный консерватизм ее критиков, отрицающих-де само мастерство и связь с традицией, и т. д.

К этим аргументам охотно добавляет свои доводы та часть критики, которая, заметим, сама насквозь литературна, цитатна, тяготест к научно-популярному повествованию о чужой мудрости, ценит прежде всего начитанность, умение говорить и писать *«о чем-то»*, а не *«что-то»*. О представителе такой критики в свое время метко сказал Вяземский: «Не в тексте ум его ищите вы, а в ссылке». Иногда ссылок и кавычек нет, но заимствование тем не менее ощутимо, и к каждой мысли критика можно отыскать сноску — русскую или иноязычную.

Очевидно, что литературщина не равна следованию литературной традиции, учету опыта предшественников. Известно, например, немалое влияние гоголевского повествования на прозу Михаила Булгакова. И в «Похождениях Чичикова» сам писатель спокойно называет один из своих источников — золотообрезное собрание сочинений Гоголя. Но разве Булгаков только подражал Гоголю? Нет, он сказал всем нам свою органичную и сильную просветляющую правду. Тем и интересен. Не надо путать вторичность и традицию, это лишь затемняет суть дела.

Иногда в глубине литературы рождается эмоциональный протест против замкнутости, односторонней ориентации на литературу. В свое время Бунин рассорился с философом-

идеалистом Ф. Степуном. Спор был о поэзии Блока. По свидетельству Г. Н. Кузнецовой, Бунин «доказывал, что Россия Блока с ее «кобылицами, лебедями, платами узорными» есть, в конечном счете, литература... инсценировка...». Это мнение наблюдательного современника заслуживает внимания. Конечно, здесь Бунин выглядит ниспровергателем признанных авторитетов, и с ним можно с негодованием полемизировать, что и сделал его собеседник. Но вот перед нами бунинские воспоминания о высоко ценимом им Куприне. Здесь помимо искренних похвал есть и такая мысль: «...в талантливость Куприна входил большой дар заражаться и пользоваться не только мелкими *шаблонами*, но и крупными, не только внешними, но и внутренними». И далее Бунин убедительно доказывает свою правоту несколькими страницами красноречивых выписок из купринских рассказов. Он, конечно, жесток в своей бескомпромиссной требовательности, но имеет право на такой суд, ибо опасность следования шаблонам данного времени всегда существует для писателя, как бы талантлив он ни был. Это опасность автоматизма, вторичности творческой мысли, впавшей в так называемое «борзописание». И здесь важна не культура освоения трафаретов, а то, что это трафареты, заведомая литературщина, отвернувшаяся от органичности и правды.

Здесь важна и проблема писательского чтения. Например, Бунин во время работы читал только вещи третьесортные, откровенно неталантливые («Дневник горничной» Октава Мирбо, марсельские анекдоты и т. д.). И это естественно: высвобождающаяся в ходе истин-

ного творчества жизненная проблема настолько сильна и захватывающа в своей подлинности, что присутствие рядом с ней литературы, и тем более незаурядной литературы, только мешает, отвлекая писательское внимание. О писательском чтении очень хорошо сказал Уильям Фолкнер в предисловии к своему знаменитому роману «Шум и ярость»: «Пока я писал эту книгу, я научился читать... После «Шума и ярости», еще прежде чем я удосужился раскрыть какую-либо книгу, до меня чередой запоздалых раскатов летнего грома дошли, наконец, Флоберы, Достоевские и Конрады, читанные десяток лет назад. Написав «Шум и ярость», я научился читать — и бросил чтение, с той поры не прочтя уже ничего». Подлинно творческое сознание, попав на собственный путь, обретя свой особенный голос, не терпит кумиров, заслоняющих перспективу. А когда писатель слишком много прочел и в творчестве отталкивается от своей библиотеки, от книжной культуры, то он неизбежно попадает в сферу литературщины.

Если верно, что литература — отражение, тень жизни, нечто вторичное (ведь сказано же было в свое время, что прекрасное есть жизнь), то литературщина — это *тень тени*, воплощенная безжизненность, самозабвенно блуждающая по путаным тропам филологической мудрости, достойное дитя сухощавой, как чеховская англичанка, книжности. Она рождается из слепого, благоговейного, чисто потребительского преклонения перед литературными кумирами и потому с самого начала строится согласно канонам поэтики трафаретов и клише. Художественный организм литературщины

монтируется из заемных приемов и потому является собой чисто интеллектуальную схему.

Но известно, что живого составить нельзя. Живое рождается и растет само по себе. Стилизованная литературщина рождается не из живой жизни, а из литературы. Эта нарумяненная безжизненность уже тем себя выдает, что все время стремится встать между читателем и компрометирующей ее жизнью. Но в процессе подмены жизни самодовлеющей стилизованной формой обнажаются не только литературные трафареты, но и неразлучные с литературщиной духовная пустота и безжизненность. Среди тщательно отшлифованных литературных форм и приемов уже нет места подлинности, силе, истинной человечности.

Бесконечно богатая жизнь уже не помогает писателю. Напротив, она размывает все искусственные преграды и потому тщательно изгоняется. Точнее, от нее упрямо отворачиваются. В результате рождается своего рода творческий сальеризм. «Стилизация включает в себя дегуманизацию», — верно заметил философ Ортега-и-Гассет. Литературщина подавляет и в конце концов разрушает этическое начало не только в художественном произведении, но и в его творце.

Жизнь, врываясь в искусство, всегда находит формы, предельно далекие от литературщины. Форма, сама по себе важная, отодвигается куда-то вдаль, на третий план, а перед глазами читателей оказывается подлинное явление реальности, пожелавшее рассказать о себе языком художественных образов. Так появились «Тихий Дон» Шолохова и «Как закалялась сталь» Н. Островского. И в рассказах

и фильмах Василия Шукшина тоже властно зазвучал голос жизни, не нуждающейся в гриме, пудре и словесных кружевах. Понятно, такие вещи самим фактом своего существования раздражают изготовителей литературщины: как же так, мы тут бьемся, чеканя слова и создавая новые формы, а эти некультурные, немастеровитые писатели-самоучки вдруг оказываются в центре внимания.

Это раздражение иногда принимает интересные формы. Вспомним трудную историю романа «Как закалялась сталь». Возьмите вышедшую в серии «ЖЗЛ» (Жизнь замечательных людей) книгу вдовы писателя Р. П. Островской и прочтите главу «Резонанс». Там собраны характерные упреки в нелитературности, художественной неграмотности («Книга нуждается в инструментровке, в технической шлифовке, в озвучании рукой мастера...» и т. д.), которыми была встречена знаменитая книга при ее первом появлении. В этой реакции части критики помимо откровенной предвзятости и тщательно скрываемой защиты литературщины явственно заметно и удивление. Еще бы, ведь Николай Островский не пользовался литературными трафаретами и образцами, никому не подражал и, следовательно, счастливо миновал зону литературщины. Это непонятно и как-то обидно для людей, работающих в этой зоне постоянно.

Вообще нужно отметить, что литературщина весьма влиятельна. Бывают целые эпохи ее почти безраздельного господства. Таковы, например, 20-е годы нашего века, когда литературщина существовала в самых различных формах — от паивного, комнатного гофманиз-

ма «серапионов» до наигранно бодрого, деловитого «американизма» Б. Пильняка. И лишь со временем стало ясно, что не нужно стесняться простых слов, естественности, внятности и краткости. Появилась возглавляемая и воспитываемая Горьким литература, и на ее фоне многие эксперименты 20-х годов выглядели как классические образцы литературщины.

Этот экскурс в богатое прошлое литературщины был необходим, ибо всем нам нужно видеть историческую перспективу обсуждаемого явления, его культурные корни и движение во времени. Но вернемся к современной литературе. Выясняется, что и сегодня литературщина сохраняет свое влияние. И иногда мы замечаем следы этого влияния у достаточно известных, опытных писателей.

Юрий Домбровский выступал в печати нечасто, и именно поэтому каждая новая вещь этого своеобразного и, я бы сказал, интеллигентного мастера прозы приковывала к себе особенное внимание. Памятны изящные, мастерски написанные новеллы о Шекспире, собранные в книге Домбровского «Смуглая леди». Правда, не все могут принять такого рода литературу о литературе. Например, А. Твардовский был к таким вещам беспощаден: «Мне всегда казалось странным и совершенно непродуктивным что-либо беллетристическое о Толстом, Достоевском, Пушкине, Лермонтове. Они себя написали так, как никогда никому уже не написать, а главное, не нужно... Литература не может происходить из самой же литературы». К этим продуманным словам стоит прислушаться, в них есть своя немалая правда.

Впрочем, новеллы Ю. Домбровского о Шекспире были сделаны тонко и умело. И когда появился новый его рассказ «Леди Макбет» («Сельская молодежь», 1974, № 1), то уже само название, казалось, обещало возвращение к любимой теме — разговору писателя о писателе. Но рассказ — о другом. Здесь перед нами 1929 год, Лефортовский госпиталь, переполненный ранеными в очередном пограничном конфликте бойцами, тихий, размеренный больничный быт с его маленькими радостями и ссорами, юноша санитар, читающий Пастернака и Шекспира. И во всех этих точных реалиях быта и умело очерченных характерах видна уверенная рука профессионала. Ощущаема здесь и немалая доля автобиографизма. Словом, Юрий Домбровский написал рассказ, построенный на свежем, чрезвычайно интересном и выигрышном материале. И нам оставалось бы наслаждаться этой высококультурной прозой, если бы не появился в рассказе... Шекспир.

Я не зачитывающегося Шекспиром героя имею в виду, а ненавидящую (или любящую?) этого хрупкого юношу кастеляншу. Уже из названия видно, что этот характер написан с оглядкой на леди Макбет. И потому простая русская женщина вдруг превращается в шекспировскую фурию, одержимую темными кровавыми страстями и с дьявольской хитростью подготавливающую сложное, тонко рассчитанное убийство в духе Конан Дойля и Честертона. Причем непонятно, кого она любит столь тяжелой и темной любовью и чьей смерти так упрямо добивается. Слишком уж это все затейливо и литературно. Думается, что более

прав Николай Семенович Лесков, показавший в своей «Леди Макбет Мценского уезда», что русская женщина в преступлении жестока и в то же время простодушна и нерасчетлива. В рассказе Юрия Домбровского литература лишь на секунду заслонила жизнь, и сразу же появилась отчетливая нота недостовренности, вторичности. Это огорчительно вдвойне, ибо сам рассказ, за исключением этой детали, вполне достоверен, хорошо написан и заслуживает высокой оценки.

А есть литературщина иного качества.

Возьмем, например, повесть Людмилы Уваровой «Переменная облачность», помещенную в журнале «Юность» (1974, № 8) и затем вошедшую в ее одноименную книгу и рассказывающую, естественно, о молодых. Я не хочу сказать о сюжете этой повести ничего плохого, кроме того, что все эти житейские истории как-то неновы и никак не могут срастись в цельное художественное произведение. Впрочем, оставим в стороне сюжет и прислушаемся на минуту к словам и мыслям персонажей повести. Вот что думает молодой Дима: «Неужели я когда-нибудь буду старым?.. Нет, не хочу быть старым, постараюсь не стареть, это, наверное, можно — удержаться молодость, но для этого надо заниматься спортом». Вот разговор двух девушек:

«— Может быть, и красивая, но это пройдет.

— Что пройдет?

— Красота пройдет, молодость пройдет.

— Почему?

— Все проходит...»

И наконец, «поток сознания» отца Димы:

«Он все понимает, нельзя постоянно опека́ть мальчика, не спуская с него глаз, нельзя, наконец, бесцеремонно вторгаться в его душу, противясь его любви. Ведь Дима любит впервые в жизни. А первая любовь, как известно, самая сильная». Действительно, первая любовь самая сильная, но стоило ли писать повесть, для того чтобы сообщить читателям столь затертые банальности? Это нельзя даже назвать вторичностью, ибо такие вещи повторялись множество раз. И остается лишь удивляться поразительной живучести столь примитивных литературных трафаретов. Разумеется, после всех этих «бумажных страстей» читателям трудно поверить в подлинность описанных событий, даже если события эти происходили на самом деле. Таковы тупики вторичности.

Естественно, дело тут не в примерах (их можно изменить), не в писательских именах, а в самой проблеме. В подобных случаях выясняется главная отрицательная черта литературы — ее поистине роковая способность понижать все этические и эстетические ценности и тем компрометировать самое литературу. В результате «нет веры к вымыслам чудесным», поколеблено доверие читателей к художественному образу. Потому, наверно, художественную прозу так успешно теснят документы, факты действительной жизни, интересные сами по себе и в языке образов не нуждающиеся. Вспомним, как расхватываются ныне биографии серий «ЖЗЛ» и «Жизнь в искусстве», путешествия, приключения, мемуары, документальные книги историков и публицистов. Я не хочу этим сказать, что художественную

Словом, реакции на литературщину столь же сложны, как и она сама. Становится ясно, что никакие дискуссии эту тему не исчерпают, да и не могут исчерпать. Долго еще нам придется возвращаться к литературщине, пока мы не осознаем наконец всю многослойность и разветвленность этого любопытнейшего явления. Имеется история литературы. Но нет еще истории литературщины. Эта история должна быть написана.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА:
СПЛАВ СТАРОГО И НОВОГО

Современная проза вступила в весьма примечательный этап развития. Сегодня она в центре внимания читателей и критики, и похоже, что поэзии, некогда столь влиятельной и заставлявшей говорить о себе, ныне приходится отступить, отойти на второй план. Проза же, добившись незаурядных успехов, начинает оглядываться на пройденный путь и размышлять о нем, подводя некоторые существенные итоги. Благо, многое здесь устоялось и прояснилось, определились направления, писательские судьбы.

Когда в 50—60-е годы мы с простодушным волнением наблюдали весьма жесткое и упрощенное разделение литературы на «исповедальную», «деревенскую» и т. д. и подогреваемую критиками борьбу между этими обособленными направлениями, нам трудно было понять суть дела, скрытую за эмоциональными взрывами и ироническими выпадами. Теперь же мы получили возможность разобраться в переплетениях недавнего прошлого, и стало ясно, что литература лишь укрепилась и очистилась, пройдя через эту «детскую болезнь» обособленности и кружковых страстей. По-ви-

лось полемическое противопоставление самих писательских тем (или московская квартира, или деревня и т. д.), то теперь наша проза всюду находит богатейший материал для своего саморазвития, преодолевая былую замкнутость. Она готова понять и отобразить существенную сложность и многоликость народной жизни.

Эта творческая работа далека от завершения, и поэтому любое ее исследование не может претендовать на полноту. Мы выбрали в современной прозе несколько известных имен, писателей, начинавших в послевоенные годы и сегодня находящихся в центре внимания читателей и критики. Писатели эти развивались вместе с литературой, так или иначе отразили в своей прозе движение жизни и художественного сознания. К размышлениям об их судьбах мы присоединили заметки о судьбе интереснейшего прозаического жанра — рассказа, не претендующие на полноту, на роль истории жанра.

ШКОЛА ПРОЗЫ

Заметки о рассказе

Само обнаружение столь самобытного и знаменательного явления, как рассказы В. Шукшина, дало повод для новых размышлений о богатой открытиями и первоклассными талантами внутренней жизни жанра и о той важной, весьма сложной роли, которую всегда играл рассказ в нашей прозе. Возникла новая возможность оглянуться назад, на непростое прошлое русского рассказа и лучше понять это прошлое, те его главные тенденции, которые сегодня дали нам Василия Шукшина и его рассказы.

Такого рода путешествия в историю жанра всегда, по-видимому, будут плодотворны и важны для верного понимания достижений и задач текущей литературы. В то же время они никогда не будут претендовать на роль полной истории жанра, на исчерпывающее название и исследование имен и явлений в этой сфере литературы. Но преемственность, судьба тех или иных явлений и традиций в таких случаях видна лучше. Жизнь русского рассказа непрерывна, не завершена, и поэтому было бы непростительной схоластикой разделение рассказа на классический, привычно отдаваемый на

откуп историкам литературы и литературоведам, и современный, порученный заботам критиков и журнальных рецензентов. Ибо при внимательном взгляде на художественный материал становится ясно, что традиции классического русского рассказа оказались жизнеспособнее многих позднейших пований. И главные достижения наших рассказчиков так или иначе связаны с возрождением классических традиций, а потери и отклонения от главной дороги жанра возникали там, где об этих традициях забывали или же толковали их превратно.

Долгая и насыщенная жизнь рассказа иногда заставляла нас забыть о том, что это один из самых молодых жанров русской прозы. Конечно, и в пушкинскую эпоху в русской прозе появлялись произведения, которые сейчас мы назвали бы рассказами, но тогда этот жанр был неотличим от повести. И лишь к 80-м годам прошлого века нашим прозаикам стало ясно, что непрерывно усложнявшаяся русская действительность наполнена живыми лицами, не вмещающимися в рамки романа и тем не менее настойчиво стремящимися воплотиться в литературе. Изменения в действительности неизбежно вели к новым формам художественного освоения бытия. И в отечественной прозе началась смена типов повествования, настало время так называемых «малых» жанров. Новые герои и обстоятельства породили новую литературу. Сами романисты ощущали исчерпанность старых форм. «Талантливые писатели наши, высокохудожественно изображавшие жизнь средне-высшего круга (семейного), — Толстой, Гончаров думали, что

изображали жизнь большинства, — по-моему, они-то и изображали жизнь исключений»¹, — отметил Достоевский.

В этих словах при всей их откровенной полемичности была и своя правда, ибо для русской прозы пришла та пора, о которой Михаил Пришвин сказал так: «Литератор измерялся раньше, как дерево в тесноте: чем выше, тем лучше. А теперь измеряется, как лес на опушке: движением вширь»². Тогда-то и настало время русского рассказа. В этом жанре наша литература как бы обрела второе дыхание и пошла вглубь и вширь, осваивая бескрайнее пространство русской действительности. В рассказы Чехова, по верному слову современника, уже вошла вся Россия. По стопам Чехова шли Бунин, Куприн и прочие блистательные русские рассказчики. Идут по этому пути и мастера современного рассказа.

Такое понимание роли рассказа в общем движении литературы было поистине революционным открытием. Открытию этому предшествовало многое, и все же первооткрывателем мы справедливо называем Чехова. Чеховское открытие важно было не только для него самого, ибо здесь определились основные черты и задачи жанра, впервые выработан общий стиль русского рассказа, тяготеющий к предельно сжатому, экономному повествованию. Современник, заглянувший в рукописи Чехова, отметил главный принцип этого стиля — беспощадное вычеркивание, уничтожение всего лишнего: «Его черновик я принял однажды за потный лист, — до такой степени часты были зачеркнутые жирно места. Он кропотливо отделявал свой чудный слог и любил,

чтобы было «густо» написано: немного, но многое»³. Вычеркивались не только слова, вычеркивалось и все лишнее в отобранной ситуации. Жизнь и стиль прозы были сжаты искусством рассказчика настолько, что не стало видно самого искусства, как бы уничтожившего себя и взамен оставившего выявленную реальность.

Это открытие надо было объяснить другим, и не случайно именно Куприн, сам отличный рассказчик, запомнил один такой «урок» Чехова: «Он требовал от писателей обыкновенных житейских сюжетов, простоты изложения и отсутствия эффектных колленец»⁴. Расцвет русского рассказа в 900-е годы свидетельствует: урокам Чехова внимали многие.

Конечно, не все могли тогда понять сущность чеховской формулы. Еще труднее было принять совет избегать «эффектных колленец», ибо эпоха, пронизанная пафосом стилизации, мало тому способствовала. И все же главное было сделано: новый принцип творчества, принятый и верно понятый, указал мастерам русского рассказа центральное направление дальнейших поисков, определил внутреннюю форму и основные задачи жанра, не отрицая при этом необходимости рождения все новых и новых индивидуальных стилей и выявления немалых возможностей «малой» прозы.

Чеховский принцип — сказать «немного, но многое» — превратил рассказ в лаконичный, гибкий и емкий жанр, и с тех пор рассказ в русской прозе занимал важное место. В его тесном внутреннем пространстве часто решались сложнейшие художественные и философские задачи (вспомним хотя бы чеховского «Студента»). Это было особого рода творче-

ское познание России, целеустремленное построение художественной мозаики русской жизни. Оказалось, что рассказ обладает колоссальными возможностями, способен показать многопроблемность жизни, позволяет каждому лицу, любой найденной ситуации выявить себя, рассказать о себе, не отвлекаясь на решение каких-то иных задач.

Очевидно, что выявление всех возможностей рассказа как прозаического жанра достигается лишь путем строжайшей экономии художественных средств. Хороший рассказ является собой образец настоящей, то есть густо написанной, плотной, лаконичной прозы. Здесь все слова подчеркнуты, весомы и точны, «работает» каждый абзац, каждая фраза, деталь, слово. Все лишнее отсекается беспощадно.

Писательское внимание в рассказе предельно сконцентрировано, ибо жанр этот существенно непрост и крайне требователен. Он упрямо тяготеет к самоограничению, к максимальному сужению своей художественной площади. Воспользовавшись выражением Андрея Платонова, можно сказать, что рассказ — это высшая форма экономии в прозе. Чехов упорно сокращал свои вещи, а Бунин говорил, что надо писать совсем маленькие, сжатые рассказы в несколько строк и что, в сущности, и у самых больших мастеров прозы есть только удачные абзацы, хорошо написанные отрывки, а между ними — вода. Высказывание Бунина парадоксально, но в нем, как и во всяком парадоксе, есть доля истины. Ибо здесь идет речь о главном принципе классической литературы — гармонизации и точности художественных образов и их сцеплений. Уже Достоевский

писал, что умение вычеркивать, стремление к сжатому повествованию — это особенность высокой, классической литературы. И опыт этот был понят мировой литературой. Американский писатель Уильям Фолкнер, учитывавший опыт Чехова-рассказчика, говорил: «Первое, с чем писатель сталкивается, это с необходимостью рассказать о задуманном как можно быстрее и проще, и если писатель талантлив, если он первоклассный писатель, такой, как Чехов, то в таком случае он напишет рассказ в две-три тысячи, не более, слов. Если же он писатель слабый, то тот же рассказ отнимет у него восемьдесят тысяч слов»⁵. Это тоже парадокс, но к парадоксам Фолкнера стоит прислушаться.

Действительно, в повестях и романах мы часто встречаемся с длиннотами, видим, как безвольно «провисают» периоды, абзацы и даже целые главы. Причем здесь писатель всегда может доказать (если не читателю, то редактору), что все это ему необходимо. И действительно, все эти детали помогают выявлению центральной проблемы, и читатель примиряется с этими неизбежными «пустотами» и автоматически «пробегают» их в поисках опорных точек повествования. Таковы законы «больших» жанров. В рассказе же все лишнее сразу заметно. Достаточно одной ненужной, режущей глаз детали, неверной творческой интонации — и уже ясно: прозаик не владеет техникой жанра, не понимает его внутренней логики. Именно в рассказе происходит выявление и максимальное испытание писательского мастерства.

Жанр этот строг, воспитывает художника,

з аставляет его «изведать власть железного канона» и в этом схож с сонетом. В тесном внутреннем пространстве рассказа писатель встречается с таким внушительным набором трудностей, с таким давлением многочисленных правил и рамок, что первый порыв — это либо желание разрушить жанр изнутри путем «размывания», лиризации и т. д., либо стремление уйти в более просторные, свободные жанры прозы. В рассказе царит предельная творческая несвобода, от которой легко отмахнуться, но которая одна только дает подлинную свободу прозаического письма, неотделимую от порядка и чувства меры. Настоящий рассказ всегда внутренне завершен, замкнут, хотя в нем могут быть и недоговоренности, чеховские «открытые финалы» и т. п. Здесь мысль всегда закончена, высказана полностью. Стремление к такой завершенности и дает строгую организацию внутреннего пространства рассказа. Именно в рассказе проза более всего помнит о своем творческом происхождении, о своей художественности, и это превращает жанр в школу писательского мастерства. А современным прозаикам прежде всего необходимо школа, повышающая культуру прозаического письма, шлифующая мастерство и открывающая новые дороги для творческой мысли.

Роль рассказа в нашей прозе не всегда осознавалась нашими рассказчиками и критикой. Часто все сводилось к оценке: такой-то написал хороший (плохой) рассказ. Между тем «такой-то» не просто написал очередной рассказ, а принял участие в литературной работе, которую не он начал и не он кончит.

В свое время у нас много говорилось об особой памяти жанра. В отношении рассказа можно, пожалуй, сказать несколько иначе: такой памятью обладает вся литература, вызвавшая рассказ к жизни и знающая, зачем этот жанр ей нужен. А рассказ иногда забывал о своих задачах и сам себе казался то повестью, то стихотворением в прозе, то просто фрагментом, где удобно демонстрировать стилистические красоты.

Это стилистическое и жанровое беспамятство было опасно, и с особенной силою и наглядностью проявилось оно в 20-е годы нашего века, в эпоху возникновения русского советского рассказа. Тогда в нашей литературе работали и других учили (вспомним их лекции и семинары в Петроградском Доме искусств) призванные мастера словесного орнамента и стилизации прозы — Андрей Белый, А. Ремизов, Е. Замятин. Последний говорил потом об Андрее Белом: «Это был «писатель для писателей» прежде всего, метр, изобретатель, изобретениями которого пользовались многие из русских романистов более молодых поколений»⁶. Но то же самое можно было сказать и о каждом из этих «метров». А за их спинами уже виднелся Борис Пильняк, «явление болезненное», «неудачный подражатель Ремизова и Белого», по известной оценке Горького. Именно Пильняку Горький высказал упрек, распространявшийся и на учителей автора «Голого года»: «Путь, которым вы идете, опасный путь, он может привести вас к некой клоунаде»⁷.

У писателей этой школы стиль рассказа часто превращался в художественную клоунadu, ничего не утверждал и не открывал, а лишь

выражал страх перед новым героем и непонимание новой действительности. У «метров» был обычай хвалить мастерство друг друга, и Ремизов, например, писал о Замятине: «Словом он владеет в совершенстве; любит и ценит слово и ладит слова с большим искусством»⁸. Но Ремизов не говорит, чему служило это достаточно высокое искусство. Между тем в послереволюционных рассказах Замятина царили издевка, злая ирония, черный юмор, подчиняющие себе мастерство прозаика. Одна из тогдашних книжек Замятина называлась весьма характерно — «Нечестивые рассказы», и в самом стиле замятинских рассказов ощутимы бессильная злость и ненависть к каждой детали новой действительности: «Это было в тихий революционный вечер, на лавочке у Марфы в саду. Где-то нежно татакал пулемет, призывая самку» и т. д. От таких рассказов, как «Мамай», Замятин быстро пришел к язвительным притчам «Церковь божия», «Арапы» и др.

В этих условиях жанр рассказа терял присущую ему демократичность и умение творчески исследовать и утверждать плодотворное новое и жизнеспособное старое. Но заметить упадок рассказа, и тем более говорить о нем, было весьма трудно: с легкой руки критиков-формалистов все подобные разговоры умело сводились тогда к проблеме стиля, к литературной технике, разнимали искусство на приемы. Стиль «метров», признанный и утвержденный дружественной критикой в качестве эталона, все собой заслонил и заморозил рассказчиков, вступавших тогда в литературу. В 20-е годы над молодыми авторами расска-

зов грозно нависали авторитетные, уверенные в своем совершенстве наборы «клише» и трафаретов. И их влияние на молодую прозу было поистине магическим.

Начинавший в то время Вениамин Каверин вспоминал в «Очерке работы» о своих первых опытах в прозе: «Я писал стилистически сложно, не только не стремясь к простоте и отчетливости языка, но, нужно сознаться, стесняясь этой простоты, если она невольно проступала»⁹. Чеховский принцип лаконизма был в эти годы оттеснен на второй план, его просто стеснялись, и идея «орнаментализма» многим казалась куда более современной и прогрессивной. И не случайно именно молодой «серапион» Каверин писал в 1923 году Горькому, что «новые литературные формы... важнее материала»¹⁰, то есть новой действительности. В этих словах — пафос целого литературного направления, ставившего превыше всего стиль прозы и превратившего рассказ в удобную площадку, где демонстрировалось чисто техническое мастерство стилиста.

Рассказу нужно было вернуть силу и ответственность, ибо художественное исследование новой действительности невозможно было без этого гибкого и мобильного жанра. И не случайно рассказ как бы обретает второе дыхание именно у тех писателей, которые эту действительность поняли и приняли. Конечно, процесс этот был существенно сложен, но его плодотворность очевидна. Тут можно вспомнить много имен (и прежде всего молодого Михаила Шолохова с его «Донскими рассказами»), но одно из них теснее, чем другие, связано с темой прозрения — Михаил Булгаков. Булгаков-

ский рассказ «Ханский огонь» — одна из лучших вещей писателя. Рассказ этот не так давно был перепечатан (см. «Наш современник», 1974, № 2), и тем уместнее будет обратиться к маленькому булгаковскому шедевру, знакомому и сегодняшним читателям.

В «Ханском огне» поражают тщательность и точность в отборе деталей. Булгаков очень многое вычеркивает, оставляет за пределами рассказа, и именно поэтому «Ханский огонь» на редкость емко, запечатлел целую эпоху русской истории.

Здесь встретились два мира. Один — во всем блеске многовековой рафинированной культуры, красоты совершенных вещей и произведений искусства, собранных в Ханской ставке князьями Тугай-Бсгами. А мир товарища Антонова Семена Ивановича, посетившего богатое имение Тугаев вместе с замаскированным бывшим хозяином, подчеркнуто беден, здесь нет еще ни вещей, ни преданий, и даже склеенное сургучом пенсне и ремень с бляхой «1-е реальное училище» взяты взаймы у старого мира.

Казалось бы, тут и выбирать нечего: красота, слава и история всегда будут интереснее, привлекательнее бедности идей и вещей и самоуверенности суждений. Но в рассказе Булгакова возникает еще один образ — образ Времени: «Плыла полная тишина, и сам Тугай слышал, как в жилете его неуклонно шли, откусывая минуты, часы». Время становится бестрепетным судьей в жестоком споре двух миров, и старый мир постепенно вытесняется им в прошлое, становится музейной, исторической ценностью и перед смертью с особенной

ясностью понимает, что властно вторгающееся в жизнь новое при всей его внешней бедности и простоте жизнеспособнее и устойчивее красивых, но мертвых вещей и мыслей. Ясно и то, что далеко не все погибает в обновляющем пламени пожара; многое заново рождается и переходит к теперешним хозяевам.

И, как всегда у Булгакова, поразительна сама точка зрения автора, спокойно вглядывающегося в разлом истории и видящего все достоинства и недостатки обоих миров. Тут нет места эмоциям, способным лишь затемнить творческое сознание. Так, Булгаков через беспощадное отрицание мертвой, музейной красоты приходит к искреннему и убедительному утверждению нового мира, новой России, и это непростое движение писательской мысли получило художественное воплощение в тесном внутреннем пространстве рассказа.

А за Булгаковым уже шел Андрей Платонов, человек иной творческой психологии, иной культуры — инженер, читавший философа Федорова, знавший душу машины и любивший, чтобы «кругом было технически хорошо». Но еще важнее для Платонова новая душа нового человека, и потому в его рассказах воплотилось «счастливое время, когда историческое развитие мира совпадает в людях с движением их сердец» («Афродита»). Чувства платоновских героев просты, но они настолько сильны и органичны, что заполняют собою весь рассказ, как бы оживая, материализуясь. Об одном герое сказано: «Тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу». Выявлению этой диалектики души и служит цепкий и ем-

петно уничтожающий, вычеркивающий все лишнее, мешающее этой жизни выявиться. В сущности, это все тот же чеховский принцип сжатого «рассказывания», возродившийся в иное время и для иных целей и позволивший выявиться до конца силе, правде и суровой красоте платоновской «малой» прозы.

Сила таланта, высокое мастерство рассказчика, своеобычность стиля — все это само по себе ценно и интересно. И все это было, конечно, не только у Андрея Платонова (вспомним таких незаурядных, близких ему рассказчиков, как Иван Катаев и Владимир Козин), но именно он всей своей писательской судьбой доказал, что, помимо всего прочего, прозаику необходимо видеть и главное направление развития русского рассказа, внутреннюю логику жанра и найти свое место в этом движении, присоединившись к жизнеспособной, плодотворной традиции. Лишь на этом пути возможны подлинные обновления и открытия, а в противном случае не помогал и талант, и литературная техника, при всей ее очевидной изощренности, была беспомощна, рождая группку неплохих рассказов, которые жили сами по себе, никуда не шли и читателя за собой не вели, ибо не были с самого начала объединены творческой мыслью, сознающей назначение жанра. История этих потерь и обретений и есть история русского рассказа.

Есть в этой истории пора, когда у группы молодых писателей рассказ как бы позабыл на время о своих главных целях и стал служить самовыражению их поколения (точнее, не очень большой его части), что само по себе было интересно и нужно, но не исчерпывало

немалых возможностей жанра. То было время, длившееся со второй половины 50-х по начало 60-х годов, время весьма любопытное и вполне заслуживающее названия «поры первых радостей». Заметим, что такие периоды в истории нашей литературы повторяются. Строгий мыслитель Дм. Венсвителинов писал о 20-х годах прошлого века: «Мы живем в эпохе совершенно лирической... Это эпоха настоящего». Такой же лирической порой и было совсем недавнее время, начавшееся в середине 50-х годов и завершившееся в начале 60-х.

Тогда молодые писатели более всего думали о настоящем, о своих первых, не очень ясных впечатлениях, за которыми следовали столь же непосредственные и потому уже не очень глубокие мысли. Этот опыт казался настолько важным, первостепенным, что его довольно торопливое выражение стало для многих писателей главным делом жизни. Причем это общее стремление к самовыражению, к лиризму заметно было не только в волне молодой поэзии. Тогда лирическими были проза, литературная критика, публицистика, даже теория литературы. Естественно, стал лирическим и рассказ, попавший в общий поток «исповедальной» прозы.

Легко заметить, что в 50—60-е годы в нашей прозе царил довольно большой по размерам, особым образом построенный рассказ. Вспомните любую вещь Юрия Нагибина или же Юрия Казакова. Действительность здесь субъективно преображена. Рассказ той поры был переполнен авторским «я», чему способствовала психологическая и пейзажная оркестровка. Возникла та особенная тургеневско-бу-

нишская элегичность, которую критика привычно именovala лиризмом и «исповедальностью». Казалось, тогдашним рассказчикам не столько о событии хотелось поведать, сколько упиваться этой высокой и светлой грустью и хрупкой музыкальностью впечатлений. И сюжет показывал нам не внутреннюю жизнь факта, а движение авторского сознания, был, в сущности, второстепенен. Словом, права была критика тех лет, когда утверждала, что тогда рассказчики слишком много говорили и думали о себе. Но в известной мере правы были и сами рассказчики, ибо благодаря этой творческой манере в их вещах сохранилась духовная жизнь той эпохи, отображен внутренний мир и опыт части их поколения.

Напомню и еще одну любопытную деталь. Рассказ в то время делали писатели, за которыми укрепились репутация культурных прозаиков. Невооруженным глазом было видно их мастерство. Это было здорово сделано. И определенная часть публики ценила эти рассказы именно за культуру прозаического письма, за своеобразную реабилитацию литературности. Заметьте — тогда и Шукшин публиковал в журналах первые свои рассказы, и Е. Носов с В. Астафьевым уже работали, и В. Лихоносов отлично начинал. И читателя своего они имели, и хорошую прессу, а все же стояли несколько в стороне, были заслонены понятными и близкими критике рассказчиками.

Но за волной первого успеха неизбежно должен был последовать кризис жанра. И он разразился. Причем легко заметить, что кризис затронул лишь мастеров «большого» лирического рассказа. Начался отход от этого

привычного жанра, совпавший с появлением новых рассказчиков.

Наверяд ли сейчас стоит возвращаться к этим рассказам, подробно их изучать, называть имена и т. д. Они были достаточно хороши для своего времени, имели своего читателя и пристально рассматривались критикой тех лет. Куда интереснее другое: надо понять, почему рассказы тех лет остались в своем времени, не стали общезначимыми, фактом «большой» литературы, вехой в истории жанра. Такого рода оценка отнюдь не отрицает значения этих вещей, их определенной ценности, но это ценность человеческого документа. Эти рассказы не могут существовать вне породивших их среды и времени, без своего читателя и без своей критики (причем позднее стало ясно, что одинаково важны были и превозносившие, и разносившие отзывы — лишь бы принимали всерьез).

Остались в своем времени и сами авторы рассказов, хотя они всё, казалось бы, делали чтобы сохранить творческий темп. Трезвение художественной и иной мысли в конце концов наступило, и лирическая «пора первых радостей» ушла в литературное небытие, стала историей, а ее деятелям их опыта и внутренней силы явно не хватало на новую писательскую судьбу. Рассказчиком тех лет не так повезло, как, например, их современникам-поэтам. Те сумели преодолеть кризис, создав чрезвычайно любопытный коллективный образ знаменитого поэта, внутри которого каждый нашёл свое постоянное место и все силы с тех пор тратил на то, чтобы на этом месте удержаться.

Существовать же на амплу знаменитого

рассказчика несравненно труднее, ибо сам жанр не способствует возникновению неподвижной литературной маски. Очень скоро стала очевидна неизбежность перемен, но не ясно было, куда же двигаться. А отказ от выработанного этой школой типа рассказа был, по сути дела, признанием неудачи, творческого тупика. И это признание нельзя зачеркнуть стандартными рассуждениями о необходимости исканий, перемен, о том, что живой писатель — всегда в дороге и т. д.

Попытка рассказчиков той поры придать своему материалу вес и значение привела к снова вошедшему в моду хемингуэевскому подтексту, к молчаливым героям, которым якобы и без слов все понятно. Но быстро выяснилось, что у этих словесных «айсбергов», постоянно намекающих на свою особенную глубину и философичность, имелась лишь надводная часть, и потому на смену джеклондоновско-хемингуэевским скупым чувствам и словам пришли глумливая ирония, сознательная стилистическая клоунада, потешающий себя и других шутливый орнаментализм, комическая фантастика, сложная и довольно опасная игра с литературными штампами. Все это было очень забавно и умело написано, но вечное пародирование самого себя, непрерывное разоблачение своих героев свидетельствовали о полной потере прежней непосредственности, о сохранении одного технического мастерства, момента холодного «деланья». Что ж, иногда бывает полезно еще раз подтвердить всю справедливость старой истины: нельзя дважды войти в одну и ту же реку. Выясняется, что «исповедальный», лирический рассказ уже не вер-

нуть, ибо невозстановимы выраженные в нем чувства и читательская среда, эти чувства разделявшая.

Причины этой нежизнеспособности можно, по-видимому объяснить. Но навряд ли все с этим объяснением согласятся. Что ж, попробуем вернуться в прошлое, в те годы, когда рукописи многих рассказчиков той поры впервые легли на стол А. Твардовского. Коротенькие редакторские заключения Твардовского сейчас чрезвычайно любопытно читать, ибо там чутко и точно угадана писательская судьба многих наших рассказчиков, ставших позднее признанными мастерами. Прочитав первые рассказы одного из самых шумных молодых прозаиков той поры, Твардовский отметил их замкнутость, обращенность к своей среде, выразившуюся в самом стиле прозы: «Рассказ можно напечатать, только хорошо бы поубрать в нем черты языковой распушенности, жаргонизма, словечки типа «блсфовать», «подначить» и т. п.». И далее как бы мимоходом сказано: «Жаль, что школа большой русской прозы для автора рассказов не главное начало»¹².

Тут указана главная причина всех позднейших метаний тех рассказчиков 50—60-х годов, чье мастерство с самого начала было лишено корней, веры в предание, в жизнеспособную литературную традицию. И этот самонадеянный разрыв со школой классического русского рассказа обошелся многим рассказчикам 50-х годов довольно дорого, ибо непрерывная смена литературной позиции, вечное забегание вперед, всегда оборачивающееся возвращением к прежним творческим интонациям, никак не могли заменить равномерного, органичного

движения жанра. Становится ясно, что те чувства и мысли, которые принесла в литературу лирическая «пора первых радостей», не смогли поднять рассказ до уровня, указанного классической традицией. Они лишь воспользовались жанром как удобной, подвернувшейся под руку формой, не понимая до конца его строгих требований и немалых возможностей.

В «молодой» прозе 60-х годов позднее возникло и другое отношение к рассказу, и в нем, при всей его нарочитой усложненности и теоретичности, отчетливо просматривалось неудовольствие самой каноничностью и требовательностью жанра.

В такого рода выступлениях был с достаточной отчетливостью очерчен не очень новый принцип предельной творческой расточительности, принцип, в сущности, античеховский, требующий не беспощадного вычеркивания и завершенности, а бесконечного «расписывания» рассказа, постоянного его усложнения путем разложения и дробного описания цельных, органических явлений и чувств.

Если бы это было только особенностью какой-либо писательской судьбы, к такого рода экспериментам можно было бы отнестись по принципу «взгляни и пройди мимо». Но когда писатель, попавший в кризисную ситуацию, начинает говорить об общем кризисе жанра и высокомерно называет русский рассказ, которому он, кстати, очень многим обязан, «дорогим покойником», «камерой», это перестает быть просто снобизмом и превращается в сознательную попытку скомпрометировать рассказ, именно сейчас необходимый нашей прозе. Русский рассказ с его устойчивыми тради-

циями и высокими требованиями к писателю почему-то не нравится, чем-то мешает.

Ведь не случайно же к сторонникам «размывания» рассказа присоединились М. и А. Чудаковы, считающие рассказ жанром, отошедшим на задний план сегодняшней литературы (см. их статью «...И тогда приходит повесть», напечатанную в «Литературной газете» в 1973 году). Они заявили, что теперь рассказ стал жанром ненужным и для нашей прозы не актуальным, ибо он слишком требователен: «Рассказ отошел на задний план сегодняшней литературы». И уже из названия статьи Чудаковых ясно, какой прозаический жанр, по их мнению, актуален и плодотворен. В этой статье скрыта изрядная доля иронии по поводу современного состояния прозы. Но спрятана она слишком хорошо, и до сих пор никто эту иронию не уловил. А пока мысли Чудаковых о необратимом упадке рассказа и их призывы к максимальному освобождению беллетристов от рамок и канонов при всех благих намерениях авторов объективно способствуют жанровой какофонии и снижению профессионального уровня современной прозы. Таковы неизбежные следствия взгляда на литературу как на движение художественных форм и приемов.

Впрочем, не следует преувеличивать ответственность подобных суждений. Русский рассказ жил своей жизнью. И пока иные критики привычно восхищались мастерством и исканиями давно отобранных ими рассказчиков, в нашей прозе спокойно работали мастера рассказа, не пристававшие к читателю и критике с назойливым вопросом «Мастер я или не мастер?» и следовавшие в своей равномерной

творческой работе неписаному правилу, лучше всего сформулированному Василием Шукшиным: «Даже если и есть история на памяти и есть умение ее рассказать, надо еще почувствовать, что она нужна. Нужна ли? И это-то в «профессии» рассказчика едва ли не самое трудное — понять: нужен ли ты сейчас со своей историей?»¹³.

Характерно, что, говоря об этих рассказчиках, критика всегда называла имена их предшественников и вдохновителей — Чехова и Бунина. В свое время Твардовский, заговорив о влиянии бунинского письма на современных рассказчиков, прежде всего указал на Юрия Казакова и затем заметил: «Из совсем молодых, начинающих прозаиков, нащупывающих свою дорогу не без помощи Бунина, назову В. Белова и В. Лихоносова»¹⁴. Разумеется, литература не равна традиции, и речь здесь шла не о простом повторении чужих путей и открытий, не о «влиянии», а о сознательном, целеустремленном продолжении культурной работы, начатой мастерами классического русского рассказа.

Особенность этой работы — в ее неяркости, незаметности, в медленном творческом освоении действительности. Смысл, центральная идея этой внешне хаотичной деятельности становятся понятны далеко не сразу, и именно потому так велик соблазн заставить говорить о себе как о культурном прозаике, авторе таких-то и таких-то блестящих, оригинальных произведений. Поэтому в рассказе с самого начала определились два варианта писательской судьбы, между которыми и надо было выбирать. На эти пути указано в записных книж-

ках Чехова: «Есть писатели, у которых каждое произведение в отдельности блестяще, но в общем же эти писатели неопределенны, у других же каждое произведение не представляет ничего особенного, но зато в общем они определены и блестящи»¹⁵.

Легко догадаться, к кому критика будет внимательнее, благосклоннее: конечно, к тем прозаикам, чьи рассказы как будто нарочно изготовлялись для очередной статьи или дискуссии. Репутация культурного прозаика, изощренного психолога, искателя новых форм и средств быстро заслоняла внутреннюю неопределенность и неуверенность, и любая попытка неллицеприятной критики уже воспринималась как неблагоприятное стремление уничтожить «одно из немногих светлых явлений в нашей прозе» и т. д.

Куда труднее говорить о ровной, не бросающейся в глаза работе рассказчика, стремящегося показать многоликость жизни, людей, существующих вполне самостоятельно, не слагающихся в «типы» и тем не менее достойных писательского и читательского внимания. Возьмите книгу избранных рассказов Сергея Никитина, и уже при взгляде на даты вы ощутите размеренность творческого ритма, спокойное, уверенное движение художественного сознания, могущего ошибаться, но не теряющего при этом верного направления. Причем каждый рассказ Никитина, говоря словами Чехова, «не представляет ничего особенного». В рассказе «Мой знакомый леший» повествуется об обыденном жизненном случае, но за случаем виден характер лесника Кандыбина, намеченный несколькими точными штрихами.

В «Снежных полях» героя вообще нет, нет в живых, его хоронят, и писательское внимание медленно движется по кругу, собирая впечатления и отзывы об умершем бакепщике и выстраивая из них неповторимое, подлинное лицо, как бы возвращая героя к жизни. Внимание это требовательно и в то же время очень демократично в своем отборе жизненных явлений: оно осознает и утверждает самоценность лиц и деталей, незавершенность жизни. На пути траурной процессии встречается еще одна судьба, и Никитин в одной фразе ее очерчивает, признавая ее ценность, право на существование: «Какая-то старушонка, вся сносимая ветром, печально смотрит на проезжающие розвальни; концы ее платка, подол длинной юбки, полы нанковой поддевочки — все стремится по ветру, и кажется, что ее, такую легонькую, сухонькую, самое вот-вот понесет по сверкающему полю». Так шаг за шагом восстанавливается в рассказе, а затем и в цикле рассказов, непрерывное движение жизни.

Об этом непростом, скрытом движении писательского сознания очень трудно писать, ибо, остановленное критикой на каком-то этапе, оно не давало поводов для так называемого «серьезного разговора» о рассказе. Не было «проблемы». Было понятно, что Сергей Никитин — отличный рассказчик и что новый его рассказ — тоже хороший. Оставалось это засвидетельствовать и пройти дальше, к очередной дискуссии или статье, к очередному «ищущему» рассказчику, которого надо было либо защищать, либо отечески журить. Там-то и ломались критические копы, мнение наслаивалось на мнение, статья на статью.

Репутация хорошего рассказчика — вот все, на что мог рассчитывать прозаик при таком взгляде критики, причем отдельные рассказы, получившие ту или иную оценку, часто не сопоставлялись с общим движением жанра и с саморазвитием жизни. И потому неясно было, чем же хороший рассказчик занимается, зачем он эти хорошие вещи пишет.

С такого рода отношением встречались в своей работе и Сергей Никитин, и Юрий Казаков, и Василий Белов. Но, пожалуй, наиболее характерна судьба Шукшина-рассказчика.

В его рассказах часть критики видела только забавные байки, этюдики дилетанта, безвкусие и мелодраму. И вместе с тем критики не до конца понимали, откуда это странное литературное явление взялось и куда оно так упорно движется. Эта непонятная целеустремленность и жизнеспособность тем более удивляли и раздражали, что Шукшин не только не умещался в иные концепции, но и постепенно их ставил под сомнение одним своим существованием в литературе. И потому пришлось Шукшину испытать уколы тренированной иронии, наиболее характерные образцы коих можно отыскать в статье И. Соловьевой и В. Шитовой «Свои люди — сочтемся» («Новый мир», 1974, № 3).

На наезженных путях критической мысли вдруг встретилось нечто непривычное и к тому же явно незаурядное. Как раз в спорах о шукшинских рассказах критики, призывавшие «сломать стереотип», выявили до конца стереотипность собственного критического суждения. В старых схемах места для этого нового писателя не нашлось, и их создатели обиделись на

писателя. Очень характерен в этом отношении один отзыв о Шукшине: «Уж очень он был непохож на потенциальный талант в типичном проявлении»¹⁶.

Вот именно: у части критики был свой «стереотип» таланта, и ломать этот стереотип ради не совсем понятого и малосимпатичного ей рассказчика Шукшина никто не собирался. Пришлось ему собственной писательской судьбой доказывать свою правоту и идти своей дорогой, не обращая внимания на пристрастные нападки: «Я вдумываюсь, проверяю, конечно, свои мысли, сознаю их незащищенность перед «лицом» фигуры иронической... Но и я хочу быть правдивым перед собой до конца...»¹⁷

Путь Шукшина-рассказчика вначале был неясен (хотя сам он не раз пытался объяснить), но ясно было другое: после сложного словесного кружева Шукшин — все равно что ржаной хлеб после пирожного. А это влекло за собой другую мысль: нельзя же, в самом деле, всю жизнь есть одни пирожные. «Привычные» таланты были вынуждены отступить перед этой непривычностью. Шукшин в своих рассказах предложил особую меру простоты и правдивости повествования, не примитив, хотя так это иногда и понимали, но плод весьма непростой и целеустремленной работы над прозаическим словом.

Стиль шукшинских рассказов можно, пожалуй, сравнить с простым оконным стеклом. Представьте себе, что стекла ваших окон мастерски разрисованы или же превращены в красивые цветные витражи. Это, конечно, очень мило, но красивая картинка встанет между вами и окружающей вас жизнью, и лю-

бая попытка заменить эту картинку не мешающим смотреть на улицу стеклом будет воспринята ее автором как примитив и варварство. Некоторые наши рассказчики тем, в сущности, и занимались, что рисовали затейливые картинки на стекле и считали это главной целью писателя, верхом мастерства. А Шукшин, напротив, всегда помнил, что всего важнее — жизнь за окном. «Надо потрезвее взглянуть на жизнь», — говорил он и в своих рассказах запечатлел этот трезвый, все глубже проникающий в жизнь взгляд¹⁸.

Все творческие силы Шукшина-рассказчика были направлены на предельное художественное выявление отобранного им жизненного материала и человеческих характеров, и «прозрачный» стиль его рассказов, этому выявлению способствуя, не заслоняет живущих своей жизнью персонажей, как бы уничтожая самое себя, делаясь предельно прозрачным. Он знал, что у мастерства рассказчика, как и у всякой медали, есть обратная сторона: «В стороне «чисто» профессиональной легче запутать следы, скрыть, что тебе, собственно, нечего рассказать». Шукшину было что сказать своим читателям. Именно поэтому значительная доля его незаурядного писательского мастерства уходила на то, чтобы мастерство не было заметно, не лежало на поверхности рассказов.

Василий Шукшин открыл в этом «малом» жанре прозы особый «закон движения», соразмеряющий эволюцию рассказа с саморазвитием современной жизни и помогающий писателю за этим саморазвитием успевать и углубляться в непрерывно изменяющуюся действи-

тельность и «текучий» человеческий характер. Причем для писателя это не было только решением чисто профессиональной задачи, проблемой мастерства. Рассказ, по мысли Шукшина, должен увлекать и воспитывать читателя, «рождать в душе его радостное чувство устремления во след жизни или с жизнью вместе, как хотите... Должно быть интересно, вот и все»¹⁹.

Рассказы Шукшина — это, помимо всего прочего, и увлекательное, вскрывающее неожиданные изгибы жизни и характеров чтение. Стил ь его рассказов, избегающий описательности и авторских отступлений, цепкий, деловитый, такому восприятию способствует, заставляя читателя не только следить за гибким, естественным диалогом и поступками персонажей, но и многое додумывать, как бы «досочинять» от себя. Он помогает, а не мешает. Когда мы читаем рассказы Шукшина, мы смотрим не на его прозу, а как бы сквозь нее, на движущуюся в этих рассказах жизнь, на характеры, чья подлинность в немалой мере зависит от сжатого, экономного повествования, от совпадения движения писательской идеи и стили с самодвижением жизни.

Это и есть открытие Василия Шукшина, один из главных итогов и уроков его непростой писательской судьбы. Но, подводя итоги, следует помнить, что сам Шукшин сделал для себя это открытие в самом начале писательского пути и не промолчал об этом, а опубликовал в «Литературной России» коротенькую, но весомую статью «Как я понимаю рассказ». Там-то он и высказал все то, что мы сегодня вычитываем в его рассказах.

Помимо всего прочего, в этой знаменательной статье было сказано: «Человеческие дела должны быть в центре внимания рассказа... Дела же человеческие, когда они не выдуманы, вечно в движении, в неуловимом вечном обновлении. И, стало быть, тот рассказ хорош, который чудом сохранил это движение, не умертвил жизни, а как бы «пересадил» ее, не повредив, в наше читательское сознание»²⁰. Таковы лучшие рассказы Василия Шукшина, доказывающие, что писателя надобно судить по правилам, им для себя выработанным, а не накладывать на его живое, находящееся в движении творчество мертвые схемы и стереотипы. Тогда станут яснее сокровенные законы вечного обновления литературы. Шукшинские рассказы такому пониманию способствуют.

Очевидно, что открытия Василия Шукшина в сфере «малой» прозы существенно изменили наше представление о современном русском рассказе и его месте в общем движении литературы, указав творческой мысли новые цели, пути и возможности. Заметно и то, что после Шукшина работать в прежнем темпе и стиле стало труднее, ибо очень высоки были требования, предъявленные этим писателем к современному рассказу. Становится ясно, что шукшинские рассказы — результат верного понимания внутренней логики жанра и что понимание это было творческим, художественным проницанием. Недаром Шукшин говорил: «Наша художническая догадка тоже чего-нибудь стоит»²¹.

Это не значит, конечно, что все рассказчики теперь будут писать «под Шукшина», хотя и такое встречается. Напротив, после шукшин-

ских рассказов, в столь неожиданных формах возродивших чеховскую традицию, нельзя уже забывать о многоликости и внутренней логике жанра и особом происхождении каждого незаурядного мастера, нельзя подступать к творчеству какого-либо рассказчика как к замкнутому, самодовлеющему, лишенному корней литературному факту. И критика, и сами рассказчики, по-видимому, чаще будут думать о незримых нитях, соединяющих современных прозаиков с определенной традицией, об истории жанра, о его центральных идеях, стягивающих отдельные рассказы писателя в целостное литературное явление. А за разными писательскими индивидуальностями теперь, по-видимому, легче будет различить центральную идею, главную дорогу рассказа.

Пожалуй, к рассказу легче всего бездумно приложить популярную ныне теорию полифонии и с ученым видом сказать, что современные рассказчики — это хор многих неслиянных голосов, где каждый тянет свое. Но вспоминается, что русская культура всегда была существенно монологична и не терпела дурной разноголосицы. В отечественной эстетике главной была принципиально иная идея — идея гармонии, единения и слияния. Эта-то идея и организует пестрый материал современного рассказа в единое целое, в стройный художественный организм, где каждому рассказчику указано его место. Рассказчику надо понять движение жанра и отыскать в нем свое место. Становится ясно, что путь этот правилен, способствует дальнейшему повышению культуры русской прозы. И многие наши рассказчики, при всем чуждстве их творческих индивидуальностей,

выбрали этот способ художественного освоения жизни

У многих наших прозаиков рассказ обладает особым рода памятью, превращается в своеобразное воспоминание о прошлом. Е. Носов в рассказе «Шопен, соната номер два», В. Белов в книге «Иду домой», В. Астафьев в сборнике «Излучина» обращаются к военному прошлому, умеют показать протяженность исторического времени. А это помогает лучше понять и оценить современность и правильно в этой современности жить. И в то же время в этих суровых военных рассказах-воспоминаниях внезапно открывается иная, непривычная картина прошлого, ибо здесь с документальной точностью даны неповторимые черты людских характеров и невозстановимые реалии быта тех трудных времен. Во внутреннем пространстве современного рассказа все чаще встречаются вчера и сегодня, и встреча эта необходима и плодотворна.

Вообще заметно, что сейчас рассказ стремится стать самим собой, тяготеет к той важной и самостоятельной роли, которую он играл в классической русской литературе. Он становится более емким, лаконичным и экономным. Наши рассказчики постепенно обретают забытое на время умение говорить немного, но о многом. А это возвращает жанру утерянную в «эпоху размывания» роль критерия прозы, мерила писательского мастерства.

Поэтика современного рассказа отнюдь не нормативна. Здесь нет жестких схем. Никто не сомневается в праве художника на эксперимент. Но эксперимент в творчестве рассказчика необходим и полезен именно как продолже-

ние писательского пути, как обновление уже обретенного мастерства. По-видимому, надо сначала научиться писать хорошие рассказы, а потом уж экспериментировать, впадать в изысканный эссеизм и размыывать жанровые границы. И не стоит обижаться, когда результаты этих экспериментов называются своими именами. Ибо рассказ с разрушенными границами — это уже не рассказ. Лаконизм, четкость жанра, точность границ — вот основные черты современного рассказа. Совет Пушкина писать прозу просто, коротко и ясно и чеховский принцип максимальной творческой экономии, отказа от всего лишнего в повествовании — по-прежнему в силе, и лучшие наши рассказчики об этом помнят.

Возьмите, например, рассказы прозаика Анатолия Кима, собранные в его первой книге «Голубой остров». Здесь все неожиданно: и сами сюжеты, взятые из жизни сахалинских корейцев, и стиль повествования, до некоторой степени схожий с корейскими сказками и танской новеллой, и тот высокий профессиональный уровень, с которого молодой рассказчик начинает. Есть, конечно, опасность увидеть в этом материале красивую этнографию, но Ким сам жил в этой жизни, и ему не надо было постоянно отпраиваться в путешествия за новыми героями и мыслями: они были рядом.

В рассказах А. Кима герои, будь то грубоватые лесорубы, ученый Ри Гичен или же упорный мститель и поэт Сунгу, являют собой натуры цельные, самобытные и в то же время родственные. Они постоянно ощущают те невидимые нити, которые соединяют их в народ — предания, обычаи, сказки, песни. Сами харак-

теры притерлись, привыкли друг к другу. В то же время каждый персонаж прозы А. Кима, пусть даже эпизодический и безымянный, органичен, полон сильных и простых чувств, несет в себе особенную тайну души, свою внутреннюю поэзию. В этих людях нет рефлексии, навязчивого самокопания современного городского человека (таков их духовный антипод-художник из рассказа «Брат и сестра»), зато им дано обрести цельность, право на поступки, сильный характер, поэзию чувств. Все это рождается из единства народного бытия, в котором живут немногословные, сильные, умеющие понимать красоту, поэзию и правоту герои прозы Анатолия Кима.

И вот мы смотрим на молчаливых, цепко держащихся за жизнь и умеющих сильно и непосредственно чувствовать персонажей кимовских рассказов, читаем о «великом безмолвии» материнской доброты или о том, что Гичен «был широкоплечий, сильный парень, весьма молчаливый, как бы раз и навсегда нахмурившийся от какой-то суровой мысли» («Шиповник Мёко»). И, постепенно освобождаясь от завороченности необычным жизненным материалом, оглядываемся назад, в прошлое рассказа и сразу называем имя писателя, чью работу Анатолий Ким продолжает в иное время и иными средствами, — Андрей Платонов. Традиция, возрождаясь, как бы обретая второе дыхание, влечет за собой новое, оригинальное явление, делает более отчетливыми очертания писательской судьбы молодого рассказчика.

За такого рода фактами видно непрерывное движение современного русского рассказа, чья

работа далека от завершения. Оглянитесь на журнальную прозу и книги последних лет — и вы увидите, что именно современный рассказ в значительной степени воплотил широту и многообразие стремительно движущейся жизни, выстроил перед нами уникальную галерею живых лиц, неповторимых людских судеб и событий.

Очевидно и то, что именами всем известных мастеров история современного рассказа отнюдь не исчерпывается, ибо этот жанр чрезвычайно подвижен, привлекает к себе все новых и новых молодых прозаиков и успевает поэтому за быстротекущей жизнью, не оттесняя при этом роман и повесть и не отрицая плодотворности иных дорог и художественных решений.

В чеховской повести «В овраге» сказаны были вещие слова: «Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!» Да, наша жизнь многолика и необъятна. И потому нескончаема, вечно не завершена жизнь рассказа, творчески осваивающего эту непростую, постоянно обновляющуюся реальность.

В начале 50-х годов наша литература стала заново осваивать неяркий и трудный материал деревенской жизни. Поворот этот был непрост и болезнен, ибо писателям тех лет пришлось пересмотреть устоявшуюся иерархию литературных ценностей и искать новые пути и жанры литературного исследования действительности. Прозаики резко повернули к суровому проблемному очерку, к публицистическому освоению повседневного бытия тогдашней деревни. Описывались районные будни, очерчивались по-новому понятые характеры, переосмысливался весь уклад сельской жизни, постепенно распутывались тугие узлы наболевших проблем. Рождалась деловая, серьезная проза, ставшая основой сегодняшней социальной публицистики.

Работа была увлекательной и трудоемкой, и занятые ею писатели и журналисты поначалу и не заметили, как один их коллега-очеркист собрал нехитрый рюкзак и, сойдя с асфальтовой стрелы знаменитой Владимирки (ныне шоссе Энтузиастов), зашагал по сельским проселкам, перовным улочкам деревенок и райцентров, заново познавая свою землю. Земля эта была для писателя родной, с дет-

ства знакомой, но, видно, пришла пора новых слов о ней. Началось нарочито медленное пешее путешествие по древней земле. Непосредственным результатом этого необычайного по тем временам путешествия были «Владимирские проселки» — очень искренняя, в чем-то простодушная книга лирических очерков о новом дне древней владимирской земли. С нее, собственно, и началась известность Владимира Солоухина — прозаика, ибо здесь впервые обозначилась литературная позиция этого своеобразнейшего писателя-исследователя. Так проселочная дорога стала писательским первопутком, по которому пришел в нашу литературу самобытный и талантливый прозаик.

В русской литературе всегда существовали книги, где будто запечатлен весь путь прозы в определенный период ее развития. Такие в своем роде этапные книги рождались и росли вместе со всей прозой, вбирая в себя неповторимые приметы времени, стихию тогдашних чувств и мыслей и характерные особенности литературного стиля эпохи. В этом — их непреходящая ценность. Но, воплощая в себе свое время, жизненную и литературную неповторимость, произведения эти не останавливались в своем движении и росли дальше, проникая в следующие десятилетия и обретая тем самым новый смысл и общественно-эстетическую ценность. Такой этапной для нашей прозы книгой стала трилогия Федора Абрамова «Пряслины», где путь ее обозначен в самих датах создания романов («Братья и сестры» — 1958, «Три зимы и два лета» — 1968, «Пути-перепутья» — 1973). В этих трех романах, сросшихся воедино, видны движение народной жизни

и развитие исследовавшей и выражавшей эту жизнь прозы на протяжении трех десятилетий (подробнее см. мою статью «Суровая сила эпоса» — «Литературная газета», 1975, 13 августа).

Этапной для нашей прозы вещью были и «Владимирские проселки» В. Солоухина, хотя лирическая книга эта несхожа с суровым и глубоким романским эпосом Федора Абрамова. Но и здесь видно движение творческой мысли, предопределившее дальнейший путь прозаика — вплоть до «Приговора» и других новейших его вещей. Недостатки «Владимирских проселков» сегодня заметны любому внимательному читателю, но есть там и уже заявившая о себе творческая индивидуальность, собственный почерк, свой стиль мысли и письма, определены темы всех последующих произведений Солоухина — деревня, старое искусство, народные промыслы, трава, грибы, рыбная ловля, охота, охрана природы — и через все это увиденная народная судьба, тема традиции и предания, идея корней. Темы эти, понятно, только намечены в ранней прозе Солоухина. Но они уже есть там, и, что главное, сразу же понята необходимость возвращения к ним, неизбежность более разветвленной и глубокой разработки каждого найденного узла жизненных проблем. Есть во «Владимирских проселках» и верная мысль о внутреннем единстве всех этих разных тем. Поэтому дальнейшая работа Солоухина-прозаика — это путь настоящего и многостороннего творческого углубления в открывшуюся писательскому взгляду жизнь. Каждая книга вырастает из предыдущей, соединяясь в лирический цикл.

Сам Солоухин так сказал об этом:

«Если во «Владимирских проселках» объектом, так сказать, писательского исследования была Владимирская земля с ее дорогами и полями, речками и прудами, деревнями и городами, с ее жителями, то во второй повести, в «Капле росы», план укрупнился (произошел наплыв), и в поле зрения оказалась не вся Владимирская земля, но одно лишь небольшое село и его не столь уж многочисленные обитатели — родина литератора-исследователя.

Затем камера надвинулась еще больше, и в ее объектив попал один юноша из этого села (хотя в романе оно называется по-другому). Судьба юноши составила содержание книги «Мать-мачеха». Две лирические повести (как их именуют иногда критики) и роман в представлении автора как бы единое, хотя и разноплановое целое». Таково то ядро, основа, из которых и выросла вся позднейшая проза Владимира Солоухина. Если же нам возразят, что с тех пор сам Солоухин и его проза существенно изменились, то можно напомнить о неизбежности этих перемен, наметившихся уже в ранней прозе писателя. Здесь новое каждый раз продолжало старое, выявляя писательскую личность и судьбу.

Вся проза Владимира Солоухина предельно автобиографична. Недаром в «Приговоре» сказано: «Я все свои книги пишу от первого лица. Кроме того, как писатель, я владею, по-видимому, даром убедительности, так что все тотчас принимают написанное мною за документ, а между главным героем каждого рассказа и автором не делают никаких различий». В рассказах, «Письмах из Русского музея»,

«Третьей охоте», «Олеинских прудах», «Приговоре» — всюду мы встречаемся с этим писателем, с его особенным стилем жизни, мысли и творчества, который ни с чем и ни с кем не спутаешь. Но в этих разных произведениях предстает перед нами человек сложившийся, зрелый и органичный. Каково происхождение этого мастера, как шел Солоухин к этой цельности и почти документальной точности письма, как складывалась его непростая творческая судьба — все это будет непонятно, пока мы не прочтем «Мать-мачеху». Книга эта для писателя главная (вспомним, что это единственный роман Солоухина), и автобиографичность ее особая. Это не столько развернутый рассказ писателя о самом себе, сколько чрезвычайно искреннее и потому особенно поучительное повествование о том, как трудно остаться самим собой.

Не случайно в прозе Владимира Солоухина вспоминается иногда древняя притча о блудном сыне. Притча эта тянет за собой тему отрезанного ломтя, размышления о вечной проблеме выбора, о дорогом стоящем умении человека быть самим собой и жить своей жизнью. Идея центральной дороги, выбора героем собственной судьбы для нашей литературы традиционна и первостепенна, вспомним булгаковского Ивана Бездомного или Ивана-дурака из сказки В. Шукшина «До третьих петухов». И всегда это трудный путь пытливого ума к правде, к органичным ценностям через все жизненные препятствия и тонкие соблазны, через собственную духовную глухоту и первоначальную ограниченность, мешающие идти. Тема эта пришла к Солоухину с годами и заста-

вила его остановиться, задуматься и оглянуться на пройденное. В книге «Камешки на ладони» (1977), этом собрании афоризмов, Солоухин еще раз вернулся к излюбленной мысли о несовместимости различных образов жизни: «Между мной и моей дочерью лежит пропасть: я сын крестьянина, а она дочь писателя». Мысль эта родилась у него не сразу. И роман «Мать-мачеха» — это прежде всего рассказ о том, как писателю Владимиру Солоухину удалось и в жизни и в своем творчестве остаться крестьянским сыном, сохранить в целостности корни, «вековые волокна», связывающие его с владимирской землей и односельчанами. Правда, позднее выяснилось, что дело гораздо сложнее, нежели тогда писателю казалось, но важно, что вопрос был осознан и поставлен в солоухинском романе именно так. Конечно, глубина прозрения тогда была иной, но прозрение в конце концов пришло, хотя путь к нему был тяжек и тернист.

Перед коренастым олепинским парсеньком, попавшим после армии в столичный писательский институт, стоял во всей своей силе и великолении мир литературы, мир культуры мысли и творчества. И решался вопрос: сможет ли Митя Золушкин, это второе «я» писателя, найти в этом трудном мире свое место, стать профессиональным литератором. А в коридорах института и в комнате филологической красавицы Энгельсины роились вокруг Мити ироничные, хорошо одетые, выросшие среди книжных полок писательские дети, прекрасно знающие литературную среду, последние кулуарные новости и свысока поглядывающие на наивного неотесанного провинциала

с осьминным мужицким мешком за плечами. Они уже сделали свой выбор и поначалу представлялись Мите Золушкину счастливыми обладателями полного набора объективных ценностей и разнообразных знаний.

Конечно, герой солоухинского романа не был и не мог быть выше своего времени и самого себя. Потому-то и вкусил он тех маленьких радостей, которых многие тогдашние литераторы чужды не были, — поверхностного легкодумья, чисто эмоционального постижения маленьких полуправд (достаточно вспомнить, кого и как хвалит герой романа). И все же прочная и здоровая основа у Мити Золушкина имелась, и прояснился затуманенный взор увлекающегося поэта. Кроме того, жизнь дала Мите наглядный урок — показала судьбу раздавленного жизнью даровитого поэта — учителя, сказавшего потрясенному ученику: «Пройди мимо временного».

Но только потом Мите стало ясно, что временное может быть разным. А пока ему многое было предложено новой средой. Но парень он был зоркий и в конце концов увидал, что предлагаемые ему этой средой ценности — не застывшая «вещь в себе». Они весьма бойко двигались, упрямо подступали к простодушному Мите, умело навязывали себя как объективную, абсолютную истину. Попробуй усомниться в этих вежливо-агрессивных ценностях, и сразу услышишь знакомое, мягкое и снисходительное: «Помилуйте, батенька, прозу великого такого-то и поэзию великой такой-то должен знать и любить каждый культурный, интеллигентный человек». Потому Митя и не высказал вслух свое размышление об Анне Ахма-

товой как о поэтессе другой эпохи и культуры иного мира, отделенной от нашего времени некой прозрачной непроницаемой стеной. Он уже тогда понимал, что такого рода простодушная откровенность в свое время неизбежно завершится отлучением от вполне определенных благ и привилегий.

В романе «Мать-мачеха» дано это двоение и показана необходимость и неизбежность его преодоления (каким образом — это уже другой вопрос). К Мите вплотную подошла проблема выбора, неотделимая от темы прозрения, осознания талантом своей судьбы. Ведь профессия писателя, как верно заметил академик Д. С. Лихачев, подчинена суровому литературному этикету. Все дело в том, какой этикет выбрать. Конечно, выбор этот социально обусловлен, но в каждом случае он особенный. Митя Золушкин обладал цепкой и убедительной логикой и сразу понял всю необратимость предлагаемой ему перемены. Он должен был оттолкнуться от одного берега и приплыть к другому, прекратить родословную олепинской крестьянской семьи, порвать корни, связывающие его с землей. Происходило то, что Солоухин назвал «разрывом вековых волокон». Обретение литературного лица грозило потерей лица собственного.

Казалось бы, дело житейское, и жалеть здесь не о чем: был крестьянином, стал писателем. Ничего страшного, таков путь многих. Но дело ведь не только в способе зарабатывать на жизнь. У крестьянина Золушкина была основа: земля, свое село, семья, предания, труд, любовь. Это богатство обычное, но можно ли его унести с собой? Ведь нельзя взамен

утерянного получить новую жизненную основу в приложение к писательскому удостоверению. Нет писателя без подлинной жизненной основы, без своей темы, самобытного материала. Золушкин это смутно ощущал, но мысль эту надо было еще трезво осознать и принять.

А связь с владимирской деревней, власть родной земли давали о себе знать чувством томительного одиночества и настойчивым желанием разобраться в непростом своем положении. Митя наезжал на каникулы в Олепино, говорил с односельчанами и видел, что с ними о раннем Заболоцком или о позднем Пастернаке не порассуждаешь. Вместе с тем ему трудно было обвинить этих людей в бескультурье. Подлинную поэзию они чувствовали и даже создавали. И что это за культура, которая действительна лишь в определенных условиях и ради которой надо отрекаться от самого себя? Дорого обходятся эти тонкие духовные игры. Следовательно, необходим абсолютный критерий, который и культуру превратит в величину абсолютную, доступную и полезную не только утонченным гостям жеманной Елизаветы Захаровны. И искание и обретение молодым героем этого мерила жизни и литературы составляют главный пафос автобиографического романа В. Солоухина.

Извилист и труден был путь Мити Золушкина к самому себе. Он шел от сомнения к сомнению, терпел поражения, иллюзии рушились, а достижения были поначалу незаметны. И все же истина в конце концов была обретаема. Конечно, истина эта оказалась не новой, но ведь каждый должен сам к ней прийти.

Митя Золушкин понял, что вовсе не обя-

зательно ему покидать мир народной жизни. Не обрывая корней, он стал посредником между внятой ему народной правдой и литературой. То, с чем крестьянский паренек пришел в литературу, будучи заново продумано, стало его главной темой. В своем творчестве Митя отразил знакомую ему стихию народно-го характера, продолжал оставаться в литературе олепинским крестьянином. Конечно, это не было простым возвращением к старому или воспеванием собственного села. Прозрение пришло через трагедию: «Обиженного сына своего позвала земля... И вокруг была все она же, бескрайняя русская земля». Безымянный мужичонка протянул поэту ореховый посох, и перед Митей открылась большая жизненная дорога. Та самая, о которой вещь сказал Достоевский: «Большая дорога — это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, — точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея...»

Так Митей Золушкиным был найден иско-мый критерий — органичное единство народ-ного характера и творческой индивидуаль-ности, совпадение писательской эволюции с внут-ренней логикой народной жизни. Если этого нет, то такого художника в народе будут счи-тать чужаком, и уж тут ему не помогут ни высокая культура, ни талант, ни благие на-мерения. В этой культурной несовместимо-сти — истоки многих трагедий. Но, как это ни странно, для осознания и принятия подобных истин нужна изрядная смелость.

Что ж, в данном случае смелость имелась, и в немалом количестве. В одном рассказе В. Солоухин сказал о себе, о собственной мо-

лодости точные слова: «Это был тот возраст, когда я больше всего любил ходить встреч ветра». И если бы нужно было определить его гворческую индивидуальность одним только словом, то я сказал бы, что Владимир Солоухин — писатель прежде всего смелый. В своих книгах он умеет и любит «ходить встреч ветра». Этот тип смелости называют гражданским мужеством. Каждая книга В. Солоухина — это поступок смелого, искреннего человека. Даже в ошибках своих он достаточно простодушен (вспомним хотя бы наивную в своем пафосе статью «Любитель поэзии сердится»). В романе «Мать-мачеха» верно сказано: «Человек состоит из поступков, а не из того, что сам он об этих поступках думает». И творческая биография В. Солоухина состоит из книг-поступков. Ведь что бы ни говорили критики «Приговора», написание и публикация столь непривычной в своей откровенности вещи требовали и смелости, и беззащитной открытости, и редкой беспощадности к себе самому. А такое бывает нечасто. Причем нужно заметить, что смелость этого писателя, если можно так выразиться, очень ровная, не импульсивная и отличается спокойной уверенностью в своей конечной правоте. Солоухин — устойчивый, крепкий, корневой писатель, и в этом его сила. У другого руки опустились бы от того урагана «криков озлобления», которым встречены были «Письма из Русского музея». Замечателен был тон этой саморазоблачительной полемики. Один рецензент, например, писал, что Солоухин раздробил алмаз русского искусства сектантской кувалдой. Характерно, что подобным языком заговорили утонченные эстеты, подбор-

ники высокой культуры, вольностей и прав.

Что же Солоухин? Он спокойно написал книгу о древнерусской иконописи. А затем «Письма из Русского музея» и «Черные доски» были переизданы. Потом В. Солоухин объяснил, что же поддерживало в нем столь непоколебимую веру в свою правоту: «Чтобы любить и защищать родную культуру, достаточно, может быть, родиться в своей стране, среди своего народа и, так сказать, впитать национальные чувства с молоком матери». К этим качествам Владимир Солоухин присоединил талант и знание, слившиеся с уважением к преданию. Процесс осознания этой истины, обретение писателем четкой литературно-общественной позиции, усвоение им уроков родной земли, народной жизни и были запечатлены в романе «Мать-мачеха». И потому эта книга стала и по сей день остается своего рода комментарием к писательской судьбе Солоухина.

Для творческого мышления В. Солоухина характерна память о культурных корнях, органично соединяющаяся с уважением и доверием к традиции. Он далек от наивного увлечения минувшим и идеализации старины. Писатель мыслит русскую культуру как живой, движущийся, нестареющий организм, существующий и развивающийся по собственным внутренним законам. Его привлекает именно особая логика развития нашей вечно обновляющейся культуры. Солоухин интересуется иконописью, церковной архитектурой и утварью не потому, что это предметы религиозного культа, а потому, что в них, как и в других эстетических ценностях, запечатлено действие основных законов русской культуры, целая ее

эпоха. Позднейшие наслоения и «записи» часто мешают нам проследить связи между явлениями. Солоухин же, снимая, подобно художнику-реставратору, «записи» времени, упорно пробивается к глубинным слоям отечественного искусства, к его исторической почве и судьбе. В его любовно, со знанием дела написанных книгах об искусстве прекрасно показаны непрерывность и диалектичность русской культуры.

Тут-то, думается, и кроется причина резких нападков на «Письма из Русского музея» и «Черные доски». Дело в том, что мысль об особой логике русской культуры неизбежно влечет за собой идею о правомерности и ценности только тех творческих направлений и исканий, которые соответствуют законам этой логики. В. Солоухин особенно чуток ко всякому отрыву от исторической почвы, к отпадочничеству, неизбежно завершающимся упадочничеством и абсолютно чуждым отечественной культуре декадансом.

Многие художники первой четверти нашего века, то есть классической эпохи декаданса и агрессивного авангардизма, видели в русской старине, в иконописи лишь красивый экзотический материал для утонченных стилизаций и изысканных декоративных поисков. Знаменитый Матисс, приехав в Россию, рассматривал русскую икону только как красивое декоративное пятно. Как и зачем иконопись возникла, таких художников интересовало мало. Но этот самодовольный эстетизм привел многих наших и зарубежных художников к чисто аналитическому искусству (пресловутые «двадцатые годы», с легкой руки англичанки Камиллы

Грей именуемые у нас эпохой «великого эксперимента»), к банальной неспособности породить новую органичную красоту, к художественному распылению бытия и кризису творческого сознания. Таков был неизбежный результат нигилистического (а порой и враждебного) отношения к традициям и логике русской культуры. В. Солоухин стремится отыскать причину этого кризиса: «Я все ищу в истории ту точку, когда люди решили отказаться от того, что было уже достигнуто». И в поисках развилки путей он начинает сравнивать, по-верять современное искусство нетленными сокровищами древнерусской культуры.

Надо сказать, что использованный В. Солоухиным прием проверки эстетических ценностей не нов. Уже во второй половине прошлого столетия появились добровольные собиратели старины и краеведы, но лишь в начале нашего века началась научная реставрация древних икон. Это еще раз подтвердило правоту старой истины: эстетические ценности появляются во время, когда становятся вняты и необходимы культуре и людям. И по этому поводу тогда было сказано: «Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы. В дни глубочайшего художественного развала, в годы полного разброда устремлений и намерений разоблачается древнерусское искусство, чтобы дать урок гармонического равновесия между традицией и индивидуальностью, методом и замыслом, линией и краской». Написал это не воинствующий сектант, а блестящий поэт и художник Максимилиан Волошин. В «Черных досках» столь же вдохновенно и открыто говорится о

несправедливо позабытых, лишь сегодня вспоминаемых уроках древнерусского классического искусства.

В «Письмах из Русского музея» В. Солоухин решительно выступил против разрушения памятников старины, составив опись безвозвратно утерянного не ради описи, а ради того же урока: «Разрушая старину, всегда обрываем корни». Эта опись вызвала раздражение. Между тем писатель лишь продолжил работу, начатую в 900-е годы знатоком русской старины Г. К. Лукомским. Этот искусствовед объезжал города и усадьбы России и составлял описи утраченного, периодически публиковавшиеся в «Мире искусства» и «Старых годах» под рубрикой «Материалы к истории вандализма в России». В результате этой деятельности появилась серия серьезных книг и статей о русской старине; иконописью, старинными фресками и архитектурой занялись журналы «Золотое руно», «Русская икона», «София», и, главное, возникло знаменитое Общество защиты и сохранения памятников искусства и старины, которое сберегло для нас многие шедевры древнерусского искусства и стало предшественником современного Общества охраны памятников истории и культуры. «Письма из Русского музея» и «Черные доски» опираются на вполне определенные традиции в нашем искусствоведении. Другое дело, что эти традиции непопулярны среди тех искусствоведов, которые упорно стремятся извлечь на свет божий «шедевры» иного рода. Отсюда и попытки оспорить выводы книг В. Солоухина о русском искусстве. Что же касается субъективной оценки передвижников, жанровой живописи,

то сам Солоухин задал по этому поводу риторический вопрос: «Убудет от живописного жанра, если некий рядовой литератор выскажет свою точку зрения на его счет?»

Есть у всех этих споров вокруг книг В. Солоухина об искусстве и еще одна причина. Вспоминается известная история запрещения чеховской пьесы «Дядя Ваня» ученым комитетом, состоявшим из нескольких профессоров сербляковых. Еще одну параллель можно найти в воспоминаниях русского танцовщика и балетмейстера Михаила Фокина. Фокин разговаривал как-то с художником, сопровождавшим маститого искусствоведа А. Л. Волынского в поездке по Италии. «Я спросил его: „Вы вместе с Волынским ходили по галереям Италии. Видел ли он картины так, как видит их каждый чуткий к искусству человек, воспринимал ли их красоту?“ — „Нет, — отвечал художник, — он подробно знал биографию каждого мастера, мог говорить без конца о предшественниках, под влиянием которых формировался его талант, мог говорить о том значении, которое он имел в последующем развитии живописи“. — „Но сам-то он, Волынский, воспринимал, видел?“ — прервал я истерпеливо. — „Нет, абсолютно ничего. Он совершенно слеп!“»

Иногда кажется, что критики книг В. Солоухина об искусстве не могли тогда простить ему именно свежесть взгляда на картину, непосредственность и оригинальность восприятия искусства и, что, пожалуй, главное, умение передать этот новый взгляд своим читателям. Эмоциональность, раскованность, личные интонации во время появления солоухинских книг

казались грубым дилетантством и так и именовались. Действительно, в «Письмах из Русского музея» и «Черных досках» писатель идет не от искусствоведческой книги, не от эрудиции, хотя его подготовка и практические навыки, чутье собирателя достаточно основательны, развиты, а от непосредственного современного восприятия старого русского искусства, высокой классики. И книги эти именно писательские, то есть написанные хорошо, образно.

При этом не надо думать, что писатель своей волею навязал читателям интерес к живописи и иконам. Солоухин уловил веянье времени и следовал ему по мере сил и возможностей. В важном для понимания солоухинского творчества послесловии к книге «Славянская тетрадь» (1972) сказано о «Черных досках»: «...книга сама явилась результатом наметившегося, появляющегося и быстро растущего пристального интереса к искусству древней Руси...» То же можно сказать и о «Траве», «Письмах из Русского музея», «Третьей охоте» и т. д. Всюду писательский интерес к явлению совпадал с интересом читательским. И в этом — одна из причин читательского успеха «Черных досок» и «Писем из Русского музея». Эти книги вовремя появились и были правильно поняты.

Создав эти книги, В. Солоухин написал эмоциональное, популярное и вместе с тем вполне оригинальное введение в художественный мир русского искусства, верно наметил тропинку к прекрасному, по которой пошли уже тысячи и тысячи его читателей. Книги его при всех свойственных им недостатках, субъ-

ективности и очевидной неполноте развивают и поощряют самостоятельную работу ума, требуют дальнейшего изучения истории искусства — и русского, и мирового.

В. Солоухин писал о Сурикове: «Он весь был собран в единый крепкий кулак». Пожалуй, то же самое можно сказать и об авторе «Писем из Русского музея». Во всех его книгах заметны чуткость и целеустремленность, умение, если можно так выразиться, фокусировать свои мысли, тяготение к одному центру, к основной проблеме. Но проблема эта обычно не одолевает читателя, а предлагается ему, призывает его к размышлению, она не навязчива и в то же время всегда подлинна и интересна. Писатель разрабатывает выбранную тему медленно, вдумчиво, с крестьянской основательностью и истовостью. Так складывал печи мастер Федор Орлов из солоухинского рассказа «Дом и сад». У В. Солоухина есть время оглядываться, отбирать впечатления, взвешивать факты и ситуации и осваивать новый жизненный материал. Его касается все, что способствует познанию России. Каждая книга писателя — это целеустремленное творческое путешествие в пространстве и во времени. И путешествие это тщательно продумано и подготовлено.

Прежде чем отправиться в пеший поход по владимирской земле, В. Солоухин, по собственному признанию, несколько месяцев просидел в Ленинской библиотеке. И потому это путешествие получилось столь насыщенным и продуктивным. Писатель сумел показать свой родной край с непривычной, неизвестной нам стороны, и здесь ему помогло знание, старые

книги и газеты. Быт русской деревни, ее вчера и сегодня, простые мысли и чувства ее обитателей были признаны как полноценный художественный материал. «В литературной ситуации тех лет эта повесть прозвучала как живое, свежее слово о родном крае», — верно сказал о «Владимирских проселках» критик М. Лобанов. Без творческого освоения жизненного материала была бы невозможна позднейшая художественная проза о деревне. Солоухин многое сделал для такой реабилитации.

Разумеется, «Владимирские проселки» — книга очерковая, публицистическая, тяготеющая к социологическому описанию и этнографии. Эта вещь вполне соответствовала духу своего времени, и потому тут отразились острые жизненные проблемы села и города. В. Солоухин говорил во «Владимирских проселках» о тех же вещах, которые волновали его коллег-очеркистов, — о трудностях деревенского труда и быта, о миграции рабочей силы, обычаях, памятниках культуры, защите природы, о народных промыслах. Словом, это была деловая и принципиальная книга, портрет родной земли, размышление о корнях России. Но была в этой книге и своя поэзия, художественность, лиризм любовной писательской думы о деревне и ее людях.

А потом эти проблемы стали разрабатываться вглубь, изменилась писательская точка зрения, не терявшая, впрочем, из вида главного. К «Владимирским проселкам» присоединился портрет родной деревни — повесть «Капля росы». В. Солоухин неторопливо зашагал по улицам Оленина, поговорил с односельчанами, поразмышлял о трудностях сельского

клуба, об иконах — и получилась очень искренняя, подлинная книга, образец непридуманной литературы. И особенно хороша галерея живых лиц односельчан, цикл портретов-миниатюр, где запечатлены все олепинцы с их разными характерами и судьбами. Рождалась эта книга на людях, на миру. Подошел к Солоухину сосед кузнец Никита и попросил: «Вставь меня в какую-нибудь книжку». И вот Никита описан со всеми его достоинствами и недостатками. А следом за ним потянулись другие. Так и прошла перед нами обыденная жизнь неяркого русского села Олепино, где переплелись старое и новое, плохое и хорошее, будничное и праздничное. В. Солоухин создал в «Капле росы» своеобразную художественную летопись родной деревни, интереснейший человеческий документ, где запечатлен целый пласт народной жизни.

В этих книгах В. Солоухин повернул от сухой деловой прозы, от социологии и публицистики к художественной литературе, к лирическому повествованию, полному поэзии и душевного тепла. При этом писатель не отказался от бесспорных завоеваний очерковой прозы. Любовь и уважение к факту, документу, подлинной детали стали основой позднейшей прозы В. Солоухина. Сам он так объяснил эту особенность творчества: «Бывает и так, что писатель в своей работе отталкивается от факта, берет из жизни почти готовый сюжет и, обработав его соответствующим образом, получает художественное произведение. Это не значит, что писатель обязательно документален, но все же документ, факт стоят у него впереди фантазии. А что взять из жизни, зависит от

склада ума писателя, от его основной философии, нравственной и идейной направленности». Именно таков Солоухин-прозаик.

К «Владимирским проселкам» и «Капле росы» органично присоединяются, точнее, вырастают из этих книг многочисленные рассказы В. Солоухина. Собственно, не такие уж это рассказы. В. Солоухин не рассказ пишет, а повествует о подлинном случае из жизни. Таков, например, недавний рассказ «Двадцать пять на двадцать пять», чья связь с «Каплей росы» очевидна. Извлекается готовая жизненная ситуация, непридуманная история, причем она так подбирается, чтобы люди, их действия и характеры видны были читателю с иной, непривычной стороны. В одном рассказе писатель сказал: «Как неожиданно может раскрыться всякий человек, какими неожиданными гранями может он вдруг сверкнуть, если жизнь повернет его так и эдак». Вот такой крутой поворот в судьбе или настроении человека и становится сюжетной основой солоухинских рассказов.

Конечно, жизненный случай требует художественного осмысления, писательской обработки, но подлинность его просвечивает сквозь любую литературу. Ситуации солоухинских рассказов жизненны, не придуманы, и потому эти вполне художественные рассказы схожи с маленькими очерками-бывальщинами. Тут не оставлено ничего лишнего, есть одни главные детали и вывод, так сказать, мораль рассказанной истории. В. Солоухин всегда рассказывает именно притчу с поучением. Вот, например, известный рассказ «Закон набата», где люди долго прислушиваются к тревожно-

му голосу колокола и потом вдруг бросаются на помощь и спасают дом в соседнем селе. Ведь это именно притча о преступном равнодушии к чужой беде и о необходимости активного вмешательства в происходящие вокруг тебя события. В этой притче важен ее реализм, внятность и общезначимость жизненного урока.

Темы солоухинских рассказов самые разные: судьба таланта («Золотое зерно»), осуждение душевной черствости («Кумыс», «Распоряжение»), охрана природы («Поездка на озеро Севан») и старого искусства («Восхваление Гомера», «Картинка на стекле»). И все эти темы, намеченные в ранней прозе и пересмысленные в наши дни, ведут к очень серьезным размышлениям о насущнейших социальных и нравственных проблемах сегодняшней жизни, о совершенствовании этической природы современного человека. В. Солоухина интересуют два момента в жизненном пути: потеря и обретение духовных ценностей. К этому центру как к фокусу тянутся темы и идеи солоухинской прозы. И писатель умеет найти для своих рассказов подлинный материал, умеет жить в этом материале, что-то принимая, а что-то и отвергая, решительно отсекая и отбрасывая как ненужное и вредное искажение жизненного ритма. Потому рассказы В. Солоухина часто полемичны, являют собой особый род публицистики.

В своей прозе, тяготеющей к документу, реальному факту и в то же время не ограничивающейся ими, Солоухин чувствует себя полновластным хозяином. Здесь нет скованности, писательского самоограничения, обыч-

но неизбежных в чисто художественной прозе, и особенно в малых ее формах — повести и рассказе. Жизнь сама определила себе меру, и писатель пошел за нею. И надо сказать, что Солоухин-прозаик заслужил, завоевал право на такую творческую манеру. Лишившись традиционного сюжета и придуманных персонажей, проза его изменилась, но при этом ни сколько не проиграла в художественности и занимательности. И эта хорошо написанная, плотная проза — интереснейший человеческий документ, ибо тут отразилась во всех своих подробностях личность автора, запечатлено, со всеми его достоинствами и издержками, своеобычное художественное мышление Владимира Солоухина. Читатель не ощущает литературщины, придуманности. Все это написано в ровном, естественном тоне дружеской беседы, воспринимается как рассказы бывалого человека. Подлинность достигается полнотой и отчетливостью запечатленного в солоухинской прозе воспоминания, закреплением в ней почти неуловимого духа времени, непосредственных чувств и мыслей. В. Солоухин как-то верно сказал: «Чтобы люди не замечали, как книга написана, нужно единственное условие: она должна быть написана хорошо». И сам он владеет секретом того не бросающегося в глаза, сокровенного писательского мастерства, которое ненавязчиво убеждает читателя в подлинности рассказываемой истории.

Но это не привычные писательские мемуары. Солоухин не только прожил достаточно богатую событиями, впечатлениями и интересными встречами жизнь. Он эту жизнь проду-

мал и не боится высказывать свои мысли открыто, «от себя». И мысль писателя становится главным пафосом его философской прозы. Вот что пишет он сам о рождении творческого замысла, о своей поэтике: «Постоять. Прислушаться к набегаящим мыслям и чувствам, к их неизбежной последовательной цепочке. А направление цепочки будет зависеть от изначального толчка». И в результате возникает, скажем, рассказ «Счастливый колос» — притча об обычном сельском механизаторе, ощутившем вдруг непобедимое обаяние земли, желание поучиться у природы. Другой писатель мог бы повернуть эту историю на путь, скажем, иронии: механизатор-то — невежда, не знает сортов ячменя, но Солоухин указывает на другое — на силу и подлинность душевных движений крестьянина.

Да и сам Солоухин постоянно ощущает власть родной владимирской земли, бережно хранит связь со своим селом и односельчанами. В очерке «Поминки» он не только описал этот нехитрый и трогательный обряд, но и показал, насколько органична крестьянская среда с ее искренними чувствами и душевными движениями (кстати, очерк написан Солоухиным по просьбе односельчан). Я вовсе не хочу сказать этим, что жизнь современного села в изображении Солоухина идиллична, сознательно идеализирована. Нет, писатель далек от огульного славословия и слепой любви. Главное в его книге — это пафос борьбы с духовной бедностью и грубостью, ограниченностью людского кругозора. Истории, рассказанные Солоухиным в очерках «Кумыс», «Мокрый снег» и «Распоряжение», полемичны, не-

примиримы к людям, сознательно или бессознательно расточающим свое и чужое духовное богатство.

В очерках «Восхваление Гомера» и «Картинка на стекле» Солоухин вернулся к своей излюбленной, еще в ранней прозе найденной теме — старому искусству и быту. В старинных вещах, мебели, предметах быта — отнюдь не шедеврах — писателя поразила самобытность, тщательность и завершенность работы неизвестных мастеров, рукотворность, чуждая мертвого машинного однообразия. Сегодня об этом нелишне напомнить. Писателю всегда были свойственны пристальное внимание и уважение к дошедшим до нас обломкам былых образов жизни и презрение к людям, не помнящим родства, забывшим о своих культурных корнях. И эти чувства он стремится воспитать в своих читателях.

Это отношение Солоухина к культурным ценностям и традициям прошлого весьма далеко от наивного ретроспективизма, от слепого поклонения всему старому и ушедшему.

Очевидно, что Солоухин любит в прошлом именно нестареющие, живые ценности, сохраняющие и в наши дни все свое культурное значение. В очерке «Золотое зерно» им описана уникальная встреча старого и нового — пение замечательного нашего певца Ивана Семеновича Козловского в древнем новгородском соборе: «Голос его лился золотым ослепительным светом, и камни собора, разбуженные и ожившие, каждой песчинкой резонировали ему». Здесь прекрасно показано, как новое обогащается при встрече со старым, а старое, в свою очередь, обретает сегодня второе ды-

хание, новую жизнь. Художественное мышление Владимира Солоухина исторично, ибо писатель знает, что связь времен не распалась и что с культурой прошлого нас связывают тысячи незримых нитей.

Надо сказать, что В. Солоухин давно уже не прячется за спиной Мити Золушкина. Он пишет свои книги сам, говорит в них от первого лица, сохраняя свой голос, единую творческую интонацию, раз взятую манеру писательской речи. Писатель сам находит волнующие его темы и сам эти темы разворачивает в книги, опираясь на найденные факты и характеры и не прибегая к помощи придуманных героев и традиционного сюжета. Вся его проза пронизана писательским «я».

Из всех прозаических жанров, из всех способов общения с читателем писатели наши все чаще выбирают так называемую «личную» прозу — своеобразный сплав художественного повествования, публицистики, эссе и мемуаров. Жанр этот, подсказанный современным прозаикам «Дневником писателя» Достоевского и книгами полузабытых русских публицистов начала нашего века, достаточно сложен. Он удобен, ибо дает писателю редкую возможность говорить с читателем «от себя», высказывать собственные мысли прямо, не прячась за придуманными персонажами. А вся трудность этого непростого жанра состоит в том, что автор все время должен бороться за внимание читателей, говорить об интересных вещах и не пользоваться при этом приемами традиционной художественной прозы. Иначе говоря, писатель сам должен быть своим главным героем. И потому жанр «личной» прозы

доступен лишь интересным, незаурядным личностям. Он дарует писателю возжеленную творческую свободу и в то же время подвергает его суровому испытанию.

Книги Владимира Солоухина «Олепинские пруды», «Капля росы», «Письма из Русского музея», «Черные доски», «Третья охота», «лирический репортаж» «Приговор», большинство повестей и рассказов возникли в рамках этого трудного жанра. Надо сказать, что Солоухин работает в этом направлении давно и весьма плодотворно. И более всего соответствуют требованиям жанра «личной» прозы солоухинские «Камешки на ладони», внешне фрагментарное, но внутренне единое собрание афоризмов и писательских размышлений. Все эти вещи публицистические, часто острополемичные, несущие на себе печать личности этого самобытного художника. Сама их спорность продиктована законами жанра. С Владимиром Солоухиным можно не соглашаться и спорить, но нельзя отказать ему в искренности и твердой убежденности в своей правоте. Писатель не любит говорить *о чем-то* — просто рассказывать о картинах, грибах или иконах. Он все время стремится сказать *что-то* — выразить собственный взгляд на предмет разговора. И мы всегда видим этот предмет сквозь призму личного восприятия Владимира Солоухина.

И на этом пути возникают вещи на первый взгляд странные, ни на что не похожие — «Третья охота», «Григоровы острова», «Трава». Точнее, эти произведения В. Солоухина кажутся непривычными сейчас, когда все куда-то спешит и когда сама мысль об охоте,

рыбной ловле или же собирании грибов и трав представляется неким анахронизмом, беснованием с жиру, от нечего делать. Тем более удивляет предложение изучать эти старинные занятия научно и в то же время находить в них особую поэзию. А раньше существовала целая литература о природе и связанных с нею людских занятиях — охоте, рыбалке и прочих патриархальных, неторопливых путешествиях по земле. Так же нетороплива и вдумчива посвященная этим темам проза Сергея Тимофеевича Аксакова и Ивана Тургенева. И тут В. Солоухин следует давней плодотворной традиции в русской художественной литературе.

Здесь стоит сказать, что мало назвать солоухинскую прозу поэтической. Надо разъяснить природу этого поэтического стиля прозаического повествования. Солоухин принес в нашу прозу лиризм, богатство и самобытность языка, яркий и гибкий индивидуальный стиль рассказа о бытии и человеке, обогащенный живой народной речью. В его прозе все время идет творческая борьба с безликой стертой языком, стандартностью фраз и слов, причем это не просто сплошная поэтизация, стремление писать все время красиво, а целеустремленная работа со словом, подчиненная центральным темам солоухинских книг, построению личного стиля «непридуманной» прозы. И Солоухин упрямо добивается особой конкретности, осязаемости образа, точности детали и слова. Ведь он все время говорит об очень конкретных вещах — деревне, природе, грибах, траве, рыбной ловле, искусстве. А здесь зыбкий импрессионизм хорош для дилетанта.

Ведь в искусствоведении, ботанике и прочих сферах, к коим прикасается в своей прозе В. Солоухин, превыше всего ценятся точность, подробность и некоторая выпуклость, осязаемость, что ли, описания. Таков и стиль прозы Солоухина — конкретный в назывании и описании особенностей и деталей, обстоятельный, цепкий и приглядчивый, следующий за каждым изгибом грибной шляпки, ножки старинного хрустального кубка или же фигурным вырезом зеленого листка земляники. Здесь и о привычном говорится исчерпывающе и зримо: «глянцевое, лаковое, остренькое с одного конца зернышко яблока» и т. д. В ровном, исследующем стиле солоухинской прозы запечатлено свойственное писателю неторопливое перебирание ценностей культуры и природы. Так достигаются плотность, зримая конкретность и особая поэтичность языка и образов, присущие книгам Владимира Солоухина.

В его книгах совершается обстоятельное, чисто писательское обживание природы, изучение пейзажа. Природа показана тут крупным планом. Есть в этом пристальном взгляде на привычные, слишком близкие и потому примелькавшиеся вещи большая этическая и эстетическая правда. «За миллионы лет человек научился многому, в том числе и писанию стихов. Но не разучился ли он за это же время радоваться простому теплему дождю?» — спрашивает В. Солоухин. Вопрос законный и для русского ума вполне естественный и традиционный. В XVIII веке этот вопрос был сформулирован так: «Мы в посторонних околичностях чересчур любопытны, рачительны и

проницательны: : измерили море, землю, воздух и небеса и обеспокоили брюхо земное ради металлов, размежевали планеты, доискались в Луне гор, рек и городов, нашли комплектыных мир. В неисчетное множество, строим непонятные машины, засыпаем бездны, возвращаем и привлекаем стремления водные... Боже мой, чего не умеем, чего мы не можем! Но то горе, что при всем при том кажется, что чего-то великого недостает» (Г. С. Сковорода). Здесь опять идет речь о логике — логике природы, логике жизненной эволюции.

Еще Тютчев и Баратынский с тревогой говорили о том, что человек и природа пошли по разным, и притом все далее расходящимся, путям. Сейчас уже до того дошло, что природе нужно защищать от человека. О защите природы, восстановлении утраченного органического равновесия пишет и В. Солоухин. Но, как всегда, он нашел особый угол зрения на эту актуальнейшую проблему. Писатель задал самому себе и читателям простой вопрос: а знаем ли мы то, что собираемся защищать?

Он обратился к ученым книжкам, справочникам и определителям, и выяснилось, что таинственные миры грибов и растений изучены явно недостаточно и что ученые не знают химического состава некоторых распространенных растений.

Разумеется, писатель В. Солоухин не собирался поправлять специалистов-ученых. Его «Трава» — это не определитель, не агрономический справочник, и на нее нельзя смотреть с точки зрения председателя колхоза. К тому же Солоухин понимает необратимость пере-

обычно сухими, «учеными» словами — «экологическое равновесие», «растительный покров», «охрана окружающей среды». Солоухин заговорил о траве языком поэтической прозы, привел множество прекрасных народных названий трав и цветов. Его увлекательнейший рассказ о живущем рядом с нами удивительном микромире травы можно цитировать до бесконечности, и потому проще будет посоветовать прочесть эту «Траву». В «Траве», «Григоровых островах» и «Третьей охоте» образовался новый художественный сплав — органичное соединение лирической прозы, научно-популярной литературы и публицистики.

Тут вспоминается особое впечатление, произведенное «Владимирскими проселками». Эта вещь резко отличалась от суровых очерков 50-х годов, ибо написал ее не газетчик, а поэт. Разумеется, в этой книге было достаточно острых проблем и принципиальных соображений. И в то же время это был лирический дневник поэта, куда записались не только деревенские неурядицы, но и размышления о красоте родной земли, народных обычаев и промыслов. Поэт В. Солоухин и в прозе своей мыслит поэтически. Эта нетрадиционная, нестандартная проза все время помнит о своем поэтическом первородстве, о своем происхождении из поэзии. Здесь жизненный материал преобразован поэзией. Проза и поэзия в творчестве В. Солоухина переплетены тесно, и трудно поначалу разобраться, где начинается одно и кончается другое. Стихотворения его написаны чаще всего так, что мысль поэта не опирается на созвучия и рифмы (впрочем, в венке сонетов о Грузии Солоухин доказал свое

умение владеть сложной поэтической формой), а проза, в свою очередь, тяготеет к лиризму, к поэтичности, растет из стиха, обогащаясь поэтическими художественными средствами.

И все же эволюция В. Солоухина в основе своей сводится к движению от поэзии к прозе. Если писатель начинал как поэт, иногда обращавшийся к очерковой прозе, то сейчас он — прозаик, время от времени пишущий стихи (думаю, что последний солоухинский сборник «Седина» только подтверждает правоту этих слов). И в этом для В. Солоухина нет ничего обидного, ибо в прозе он чувствует себя несравненно свободнее и говорит обо всем, что его интересует. В стихах же солоухинская резкость, четкость, полемическая публицистичность выглядели бы совершенно иначе, не говоря уже о характерном для писателя прямом использовании непридуманного жизненного материала. Сам В. Солоухин это чувствует, и потому в своем нашумевшем стихотворении о кактусах заговорил на языке аллегории (кстати, мысль этого стихотворения — «пусть расцветают все кактусы» — какая-то несолоухинская в своем непротивлении агрессивному натиску одержимого манией величия пустоцвета). Словом, в творчестве В. Солоухина происходит непростой процесс поэтизации «непридуманной», вырастающей из жизненных фактов и документов прозы, обогащение ее художественными средствами поэзии. Сейчас многие поэты пишут лирическую прозу. Поэтическая проза уже стала заметным литературным явлением. И мы не должны забывать, что одним из источников этого явления были «Владимирские проселки» и «Капля росы».

Признаюсь, мне не совсем были понятны сетования Владимира Солоухина на собственную прозу, якобы мешающую его работе в поэзии. Столь суровая самооценка явно несправедлива. «Лета к суровой прозе клонят», — признался однажды Пушкин и насколько не был этим удручен. Ибо «суровая проза» отнюдь не помешала поэту написать гениальные стихотворения. И Солоухину вряд ли стоит так огорчаться. В том же рассказе «Девочка на урезе моря», где прозвучали его жалобы на душашую стихи прозу, есть вот такой отрывок: «Шли сентябри и октябри, тоже прекрасные, с листопадами в березовых рощах, с полосатыми рыжиками в молодых соснах, с хрустальными заморозками по утрам либо уж с черными ненастными ночами, в которых чувства и настроения ничуть не меньше, чем в прозрачном утре или в солнечном полдне». Это — проза поэта, и она ничуть не менее поэтична, чем его верлибры. И это лучший ответ на сетования Солоухина.

Замечу также, что в прозе В. Солоухина видна открытость, приветливость, желание с каждым поделиться мыслью, впечатлением, открытием. Если можно так выразиться, это теплая, душевная, откровенная литература. Здесь есть много выношенных, обжитых мыслей, искренних и даже интимных страниц. И в то же время нет роскоши, блеска, высокомерного и холодного щеголяния литературным мастерством, демонстрации механизма творчества, претенциозной шлифовки каждой фразы. Герои В. Солоухина не придуманы, не являются какими-то составными типами. Они просто живут сами по себе в бескрайнем пространст-

ве жизни, неповторимо подлинны и потому особо интересны. И потому маленький добрый рассказ о них нужнее и полезнее сотен блестящих, роскошных страниц какого-нибудь изысканного мастера прозы, пишущего, в сущности, лишь о себе.

Эта добрая нота в творчестве В. Солоухина органично сочетается с присущей его безоговорочной принципиальностью и полемическим запалом. Писатель любит и умеет спорить, отстаивать свою правоту, свою особую точку зрения. Книги его, помимо всего прочего, представляют собой выпады в многолетнем споре, аргументы в ожесточенной полемике (недаром один сборник стихов В. Солоухина так и называется — «Аргумент»).

Конечно, эти положительные черты солоухинского дарования, развиваемые без должного чувства меры, иногда превращаются в свою противоположность. И у этой медали есть своя обратная сторона. Откровенность становится бестактностью и начинает резать ухо, жизнелюбие начинает граничить с наивным эгоцентризмом, тяготение к культуре превращается в еще Иваном Горбуновым отлично описанное простодушное желание «образованность свою показать». В последнее время такое с Солоухиным случалось, и об этом достаточно убедительно говорила наша критика, наиболее резкие упреки которой высказаны в статье критика М. Лобанова «Природа и синтетика» (альманах «Мастерская», вып. 2, 1976). Многие из этих упреков справедливы, но хочется отметить, что в общей своей оценке эволюции В. Солоухина М. Лобанов не совсем прав.

Он сердито пишет о солоухинской статье о Вознесенском и о нашумевшем «лирическом репортаже» «Приговор» («Москва», 1975, № 1), видя в этих вещах свидетельство неких радикальных и необратимых перемен в писательской позиции их автора. Разумеется, «Приговор» — вещь чрезвычайно спорная и уязвимая, и наша оценка ее не может быть однозначной. Но ведь это произведение — не крутой поворот, не свидетельство измены своему пути и делу.

Перечитайте солоухинский рассказ «Золотое зерно», где говорится о необходимости бережного отношения творческого человека к собственному таланту и где перечисляются погибшие от неуважения к себе писатели, — ведь это и есть то «зерно», из которого вырос «Приговор». Конечно, «Приговор», где так обыденно говорится о страшной болезни, человеческих страданиях и смертях, несравненно более беспощаден и жесток. Но в нем писатель остался таким, каким он был.

Сам Солоухин говорит о «Приговоре» как о естественном продолжении «Писем из Русского музея»: «Там — искусство и дух, здесь плоть и страдания. Впрочем, и дух тоже. И социальные мотивы... Отношение к жизни и осмысление смерти». Волею судеб и в этом своем произведении Владимир Солоухин заговорил о себе, о собственной судьбе, переплетая ее с другими случаями. Здесь даны рай (радости жизни, творчества, любви) и ад (болезнь, ужас смерти). Рай здесь дан таким, каким его представляет себе Солоухин (эта-то просто-душная лубочная картинка и вызвала нарекания критиков), а вот ад — подлинный в своей

жестокой обыденности — таким его видели и видят все туда входящие. Не последним ли обстоятельством объясняется незаурядный читательский успех «Приговора»?

Читать все это порой страшно, ибо откровенность солоухинского «репортажа» из жестокого мира болезни и смерти переходит в главных своих моментах привычные, давно оговоренные границы. Слабонервный читатель восклицает: «Ужас какой! Зачем об этом говорить?! Не надо — страшно!» Реакция понятная. Но ведь испытание смертью — традиционная тема русской литературы. М. Лобанов неточен, когда говорит о «Приговоре»: «Можно было бы назвать эту вещь «вызовом» русской литературе с ее традиционными ценностями». Однако русская классическая литература, разрабатывавшая эту тему, оставила нам не только светлый, трогательный и сильный тургеневский рассказ «Живые мощи», но и гениальную и потому особенно страшную «Смерть Ивана Ильича» Льва Толстого. Конечно, мы не собираемся ставить «Приговор» рядом с этими вещами, но после них появление солоухинского произведения выглядит не столь неожиданным, как это вначале кажется. «Приговор» — вещь неровная, иногда безвкусная и излишне жестокая, но она вполне укладывается в логику развития солоухинского творчества и общее движение литературы. Как нам представляется, каким этот писатель был, таким он и остался.

* * *

В многоликой прозе Владимира Солоухина запечатлены уроки его писательской судьбы.

Митя Золушкин любил поспорить и побивал своих интеллектуальных соперников одним только вопросом: «А что вы предлагаете?» Этот простой вопрос приводит в конце концов к главной проблеме русской культуры — проблеме *положительных* ценностей. У нас в свое время много отрицали, ломали, разрушали эстетику и т. д. Иной писатель прошлого века мог себе позволить всю жизнь посвятить борьбе с чем-то, всю свою программу построить на слове «против». Но культура наша *создавалась*, строилась и потому в основе своей должна была быть *положительной*. Молодой Пушкин это понял и в период бурных отрицаний сказал: «Все должно творить в этой России и в этом русском языке». И идущему за Пушкиным Достоевскому, человеку, преодолевшему на этой трудной дороге горнило великих отрицаний, было ясно, что русский писатель не может быть только «против», обязан быть «за», участвовать в положительной культурной работе, *утверждать*.

Главный урок, полученный В. Солоухиным при осмыслении русской культуры и народной жизни, — это необходимость и неизбежность *утверждающего* пафоса. Он умелый полемист, упорный борец. И все же главный смысл его творчества — утверждение. Писатель все время помнит о тех ценностях, которые достались нам в наследство, о корнях, связывающих нас с народным прошлым. И в то же время утверждаемые В. Солоухиным ценности — живые, по сей день определяющие движение нашей жизни. Писатель прекрасно понимает, что прошлое не умирает. Лучшие его достижения в виде традиций и культурного наследия полно-

правно живут в сегодняшнем дне и участвуют в сотворении будущего. Вот это-то ощущение непрерывности жизни и стремится передать в своих книгах Владимир Солоухин.

Писательская судьба В. Солоухина достаточно богата и интересна. Писатель много видел и много написал. И всегда он говорил собственное слово, всегда четко определял свою позицию, свое отношение к предмету разговора. Потому и интересен читателям и критике. Главное достижение, основной урок этого непростого писательского пути — умение жить своей жизнью, быть самим собой, черпать нестареющие истины из народной жизни. Владимир Солоухин уверенно идет по раз избранному пути. И потому его проза при всем ее разнообразии является цельным, самобытным творческим явлением, заметной частью текущей литературы.

О Юрии Нагибине в последнее время все чаще говорят: он меняется, растет, совершенствуется и т. д. Но все эти правильные, хотя и общие, слова скользят по поверхности художественного явления, не разъясняют сути творческой эволюции писателя. Легко восхищаться произведениями Ю. Нагибина, благо вещи эти действительно хороши. Но не слишком ясно, куда движется этот писатель и что делает он для развития нашей прозы, как раскрывает облик нашего современника. Между тем в двухтомнике избранных рассказов, в книгах «Ты будешь жить» и «Пик удачи» Юрий Нагибин собрал лучшие свои произведения последних лет. Здесь эти вещи, среди которых немало автобиографических рассказов и раздумий о психологии собственного и чужого творчества, особым образом сопоставлены, срастаются в единый художественный организм и тем самым побуждают к размышлениям о писательской судьбе их автора.

Юрий Нагибин — один из лучших наших рассказчиков. Это прозаик прежде всего культурный, начитанный, знающий все тонкости языка и творчество своих литературных предшественников. В автобиографическом цикле

«Книга детства» раскрыто происхождение мастера: интеллигентная московская семья, детство среди книжных полок, ранние литературные опыты.

И естествен тот факт, что подлинная популярность пришла к Юрию Нагибину в 50—60-е годы. То была эпоха своеобразной реабилитации литературности, всеобщего интереса к писательскому мастерству, к технике письма. Один за другим выходили сборники полубытых мастеров прошлых лет. Их принимали с восторгом. Вкусы читающей публики и критики существенно изменились. Высоко ценились теперь именно культурные прозаики (вспомним хотя бы огромный успех книг К. Паустовского). Считалось, что они делают литературную погоду, задают верный творческий тон. И следует признать, что этот период возрождения литературности был, несмотря на увлечения и преувеличения, весьма плодотворным, способствовал существенному повышению общей культуры нашей прозы.

В то время в прозе процветал довольно большой рассказ с особого рода психологической и пейзажной оркестровкой, проникнутый изящным лиризмом, элегичностью и исповедальностью. Именно в жанре большого лирического рассказа и проявился талант Юрия Нагибина. Писатель сразу же обрел собственное творческое лицо, свой почерк. И все же критика тогда не без оснований считала, что Юрий Нагибин идет в ногу со своими коллегами-рассказчиками, является частью некоего литературного целого, участвует в создании единого прозаического стиля.

Но времена меняются, и один за другим

стали замолкать мастера большого лирического рассказа, уходя в иные жанры прозы. Стало ясно, что культура прозы — это далеко не все, не самое главное. Казалось, гибнет весь жанр, завершается целая эпоха в истории нашей прозы. Не то было с Юрием Нагибиным. Именно в это кризисное время его мастерство преобразилось, как бы обрело второе дыхание, стало более совершенным и многоликим. Причем это касается и работы Ю. Нагибина в кинематографе и журнальной публицистике.

Перемены произошли прежде всего в главном жанре нагибинской прозы — в рассказе. О чем бы ни писал Юрий Нагибин, всегда он пишет об одном — о том, что в старину именовалось жизнью сердца, а позднее — диалектикой души. Его стихия — тончайшая вязь душевных движений, музыка чувств. Внутренняя жизнь современного человека, живущего в непрерывно обновляющемся мире, — вот что всегда привлекало писателя. В рассказах Ю. Нагибина явственно видно недоверие к поверхностности, к простому описанию внешней стороны явлений: «Формальное знание о том или ином лице, явлении, предмете нисколько не приближало меня к постижению цели». Более того, тут показано, как поверхностные знания затемняют и в то же время упрощают наши представления, обедняя духовный мир поверившего им человека: «Все главное в человеке запрятано в такие глубины, что туда не проникает луч света... Мы не знаем близких, самых близких людей, тех, в ком заинтересованы всей кровью, которых мы видим изо дня в день, наблюдаем сознательно и, что куда

важнее, бессознательно, ибо знать их нам жизненно необходимо».

Внешняя жизнь не равна внутренней. И, забывая об этом, мы порой теряем способность верно оценивать самые простые, казалось бы, вещи и поступки. Каждый рассказ Ю. Нагибина стремится остановить, запечатлеть в себе быстротекущие мгновения, помогает нам взглянуться в изменчивый лик бытия и познать его подлинные ценности. Здесь любая мелочь, незначительная деталь обретает новый, особый смысл, влечет за собой цепь размышлений и ассоциаций. Писатель приобщает нас к музыкальной подоснове жизни, к ее сложному психологическому рисунку. В одном его рассказе верно замечено: «Талант находит кратчайший путь от переживания и мысли к словам». Именно таким талантом обладает сам Юрий Нагибин.

В рассказах Юрия Нагибина музыка чувств органично слита с музыкой прозаического слова. Так рождается особый поэтический язык прозы, лирическое повествование о человеке и природе — книга охотничьих рассказов «На тихом озере». В прошлом веке существовала целая литература о природе и связанных с нею людских занятиях, развивающих особую писательскую зоркость и превращающихся в череду увлекательных открытий и прозрений.

Охотничьи рассказы Юрия Нагибина органично связаны с этой давней, плодотворной традицией в русской классической литературе. Писатель рассказывает нам о Мещере — крае прекрасном и особенном, со своими неписаными правилами и обычаями, о местных и при-

езжающих охотниках. Рассказы его соединяются в цикл общей темой, одной мыслью — «человек и природа». Юрий Нагибин показывает, как природа выявляет и воспитывает человека, помогает ему осознать этическую природу собственной личности. Не все выдерживают это суровое испытание. Иные персонажи нагибинских рассказов отличаются духовной глухотой, нечуткостью, пытаются подчинить природу своим жестоким прихотям, грубо нарушая ее вечный, мудрый закон. И тогда приходит расплата: «Природа мстит самоуничтожением за всякое бездумно-грубое вторжение в ее бытие, такое, казалось бы, простое и вместе сложное, приоткрывающее себя лишь бережному, терпеливому, пристальному и смиренному взгляду».

Размышления автора об ответственности человека перед природой воплотились в образе егеря Анатолия Ивановича, прирожденного охотника, рачительного хозяина, живущего с природой одной жизнью и умеющего передать другим свои знания и любовь к мещерской земле. В этом отношении показателен рассказ «Испытание», где повествуется о первой самостоятельной охоте Юрки, сына егеря. Первый шаг особо важен, ибо отсюда начинается настоящий охотник, здесь, среди многочисленных соблазнов, выявляется человек: «Мир животных, птиц, растений беззащитен и полон искушений для человека. Ничего не стоит попустить себя, дать волю низким и жадным чувствам и потерять устой в душе». И Юрка выдерживает испытание охотой, становится, как и его отец, справедливым и внимательным хозяином богатого и таинственного мира мещер-

ской природы. Здесь показано духовное пробуждение человека, осознание своего места в мире, ответственности перед людьми и природой.

Это напряженное внимание к каждому изгибу мысли и чувства, к малозаметным, но весомым деталям увеличивает удельный вес нагибинских рассказов, существенно расширяет их внутреннее пространство. Особенно хорошо это видно в одном из лучших рассказов Нагибина — «Машинистка живет на шестом этаже». Сюжет, вроде бы прост: юный студент, жаждущий перепечатать свой ученый реферат «Пушкин и Байрон» вместо обыкновенной машинистки сталкивается вдруг с Луниным — человеком недюжинным, наделенным совершенно неожиданным, непривычным для простодушного школяра мышлением и экзотическими, казалось бы, бесполезными знаниями и интересами. И встреча эта многое изменила в самоуверенном студенте, свято верившем в филологическую мудрость и гладкие формулы университетских златоустов. К нему пришло понимание существенной сложности мира, внимание к людям и литературе.

Все это, конечно, не только результат встречи наивного юноши с умным, умудренным опытом десятилетий мужчиной. Если бы так было, то мы познакомились бы с часто встречающейся житейской ситуацией, не более. Нет, в рассказе Ю. Нагибина показано иное — столкновение двух разных типов интеллигентности. Ведь только человек иной культуры мог с иронией спросить у юного автора ученой работы «Пушкин и Байрон»: «Скажите, вы читали Пушкина?» В этом вопросе про-

звучало неприятие поверхностной культуры, ложной учености, начетничества и сухой книжности. Нагибинский Лунин — носитель той подлинной русской интеллигентности, которая вырастала из лучших традиций отечественной культуры и несла в себе высокий этический пафос, напряженные думы об основных проблемах бытия и судьбах России. Он умеет видеть в культурном наследии, в великой русской литературе вечно живое, обновляющееся начало, помогающее нам правильно воспринимать логику современной жизни. Влияние этой высокой духовной культуры настолько велико, что несколько бесед с Луниным изменили жизненный путь студента, помогли ему обрести опору, жизненный центр. И чтобы лучше очертить сильную и своеобразную фигуру Лунина, писатель не только воспроизводит его живое слово, но и показывает полку его книг, присоединяет к своему рассказу разрозненные обрывки из лунинской записной книжки, эти опавшие листья уже ушедшего оригинального мышления. И обо всем этом Юрий Нагибин сумел сказать в одном рассказе, в жанре, который в литературоведении принято именовать «малым».

Вот, пожалуй, главная тема писателя — духовное прозрение, внезапный поворот в судьбе и мышлении, вдруг пришедшее умение и желание видеть все богатство мира. Но мир этот не всегда добр, и зло, несчастье иногда лучше открывают глаза, чем безмятежное довольство. Рассказ «Ты будешь жить» — именно о таком прозрении через трагедию. Немолодой уже ученый, потрясенный тяжелой болезнью своей престарелой матери, избавляется

от привычной торопливости дум и чувств и становится полночестив и прост в своей глубокостью и острою печали о самом близком на свете человеке. Юрию Нагибину удалось передать в своем рассказе великую сыновнюю печаль и тем самым напомнить всем нам о неоплатных долгах наших перед близкими.

Юрий Нагибин хранит в своих рассказах чистую и высокую ноту тургеневско-бунинской элегичности. И этой тонкой и изящной печалью пронизан его рассказ «Где-то возле консерватории». В книге «Ты будешь жить» эта вещь названа повестью, но в журнальной публикации жанр ее определен, на наш взгляд, точнее — рассказ. Дело тут, по-видимому, в присущей прозе Ю. Нагибина концентрированности, спрессованности чувств, мыслей, людей и событий. Слишком многое уместилось в рассказе «Где-то возле консерватории», и потому это произведение и за повесть принять можно. Но все это рассказано Юрием Нагибиным лишь для того, чтобы показать нам один бесконечно важный миг жизни человека — встречу с подлинным и единственным своим счастьем. Это сюжет для рассказа. Другое дело, что нагибинская проза разветвлена и подробна, здесь высказано до конца все то, что у другого мастера (скажем, В. Шукшина) порой намечено пунктиром, легким касанием пера. Герой Нагибина через всю жизнь пропросит воспоминание о счастье, которое было так возможно, так близко, и умирает, верный этой памяти. Весь рассказ насыщен светом, верой в будущее, переполнен ожиданием счастья, ощущением его близости и неизбежности.

И не только в этом рассказе Юрий Нагибин показал себя знатоком и продолжателем традиций русской классической прозы. Есть у него два произведения — «Сон о Тютчеве» и «Как был куплен лес». Здесь проза Ю. Нагибина пошла по, казалось бы, неожиданному, но внутренне оправданному и плодотворному пути. Можно, конечно, назвать темы этих вещей: в «Сне о Тютчеве» рассказано о рождении одного из лучших русских лирических стихотворений, а в «повести» «Как был куплен лес» — о знаменитой дружбе — переписке Петра Ильича Чайковского и Надежды Филаретовны фон Мекк. Но главное здесь — встреча классики и современности, художественное познание культурных ценностей прошлого, которые и сегодня живы, влияют на нашу действительность, воспитывают человека наших дней.

Первое произведение названо рассказом, второе — повестью, но слишком ясно, что вещи эти возникли за привычными пределами жанров и выдержаны в особом творческом ключе. Скорее это можно назвать психологическими этюдами, проникновением во внутренний мир реально существовавших некогда людей, более того, своеобразной художественной реконструкцией их духовного состояния.

Предпринятый Ю. Нагибиным творческий эксперимент особо труден, ибо на поверхности жизни осталось несколько поэтических строф, письма и обрывки воспоминаний. А писатель стремится восстановить именно глубокий психологический подтекст событий. Что думал и чувствовал Тютчев, создавая свое знаменитое стихотворение «Накануне годов-

щины 4 августа 1864 г.», каковы были терзания фон Мекк, догадывающейся о страданиях Чайковского и ждущей его письма, — вот что интересовало Юрия Нагибина.

Конечно, это смелый эксперимент, гипотеза: вот так это могло быть. А может, все происходило совсем иначе. Но не в наивном правдоподобии, не в банальной точности фактов тут дело. Юрий Нагибин пришел в этих вещах к несравненно более важному — к пониманию чужой души, которая, по пословице, всегда потемки. Для этого необходимы не только немалые познания. Тут нужно уловить смысл сложнейшего культурного явления, проявить ту особую чуткость, понимание литературы, людей, эпохи, которые встречаются не так уж часто. В рассказах Ю. Нагибина это есть, они получились. Здесь возродились общительный остролов и в то же время бесконечно одинокий и несчастный Тютчев, замкнутая и страстная Надежда фон Мекк, ощущающая незримое присутствие Чайковского и его музыки, веет неповторимым ароматом старого быта, былой культуры, высоких чувств и изысканного ума.

И, как бы подтверждая ценность этих открытий и находок, появились новые нагибинские рассказы этого рода — о писателе Николае Лескове («День крутого человека») и неистовом Аввакуме («Огненный протопоп»).

Казалось бы, мастер создающий столь музыкальную, поэтическую прозу, должен быть далек от публицистики. Но Ю. Нагину журналистика отнюдь не в новинку. Писатель много путешествовал, и его очерки часто появляются в печати. Но это не просто журналист-

ские зарисовки. Юрий Нагибин умеет соединять публицистику и художественную прозу, и так рождаются «Немота», «Выстрел», «Сентиментальное путешествие», «Полет с президентом». Здесь есть умение увидеть за мимо-летней дорожной встречей целую судьбу, создать рассказ из догадок о жизни случайного соседа по самолету. Встретились писателю стареющий немец и его молоденькая жсна, путешествующие по Норвегии, — и появляется рассказ об отставном фашистском генерале — преступнике и об обрушившемся на него праведном гневe ничего не забывшего народа.

Нагибин-очеркист рассказал нам и о знаменитом кинорежиссере Акира Куросава, снимавшем по нагибинскому сценарию фильм «Дерсу Узала», и о дальнем Сингапуре, и о своих друзьях из ГДР и Финляндии. В основе очерков писателя — напряженный интерес к другому, часто неблизкому человеку, к его этической природе, внимание к чужой стране, культуре, мелочам быта. Нагибину-очеркисту помогает писательская зоркость и точность характеристик, умение от первого впечатления, от интересной детали перейти к художественному обобщению, к связному сюжету. Он часто работает на грани очерка и рассказа. Так, из посещения маленького японского музея вырастает фантастическая восточная новелла «Таинственный дом», построенная на основе древнего предания. Это уже самостоятельное художественное произведение, но рядом с легендой в нем живут владельцы дома-музея, спокойно и деловито торгующие семейными преданиями, тайнами предков. Многие очерки Юрия Нагибина построены на такого ро-

да противопоставлениях и контрастах, и это позволяет писателю показать всю непростую многоликость современного мира и населяющих этот мир людей.

Эта мастерская беллетризация биографии характерна и для цикла «Рассказы о Гагарине». Цикл этот возник из чисто журналистских интервью и очерков, и все же это проза писателя, мастера. Гагарин прожил жизнь, не нуждающуюся в приукрашивании. Но об этой жизни надо уметь рассказать. Дар рассказчика помогает Ю. Нагибину показать путь будущего космонавта к подвигу. Писатель вроде бы о мелочах говорит, о второстепенных бытовых деталях и делает это без патетического металла в голосе. Но все эти детали высвечивают личность Юрия Гагарина, делают его облик отчетливым и близким. Юрий Нагибин поведал нам о способности и готовности современного земного человека к поступкам и подвигам межпланетных масштабов, и в этом главная ценность его цикла рассказов-очерков о Гагарине.

С каждым новым рассказом становится яснее природа таланта Юрия Нагибина. Дело в том, что большие лирические рассказы прозаиков 50-х годов чаще всего были исповедями, повествованиями о самих себе. Нагибин же понял, что нельзя до бесконечности длить эту исповедальную ноту. И потому Юрий Нагибин упорно ищет и находит новых героев и иные точки зрения на старые темы. Для писателя, при всем его уважении к культуре прозы, к литературной традиции, мастерство отнюдь не равно ремеслу, мастеровитости. Литературная техника, мастеровитость не

главное, не самоцель, а именно средство, эффективное орудие, способствующее целостному освоению бытия и внутреннего мира современного человека. И на этом пути писатель осваивает иные жанры, в которых его проза как бы обретает второе дыхание.

Всегда интересно наблюдать, как талантливый рассказчик работает в других прозаических жанрах. Если внутри рассказа постоянно ощущается суровая власть канона, то за пределами «малого» жанра писателя ждет возжеленная свобода, не абсолютная, конечно, но дающая более простора, воздуха для художественного мышления. При большей творческой свободе в расширившемся внутреннем пространстве прозы проблемы обретают иной вес и значение, способствуя обогащению сюжета.

Это движение проблем и персонажей от рассказа к повести отчетливо заметно в прозе Юрия Нагибина. В его повестях запечатлено движение сюжетов, и потому они заставляют задуматься о взаимодействии жанров в прозе писателя.

В рассказах Юрия Нагибина определяются многие проблемы и творческие приемы. Одни из них спокойно существуют внутри рассказа, другие, как бы сознавая свою неисчерпанность, обретают новую жизнь в повестях. В прозе Нагибина все время ощутим круговорот мыслей и тем, смена способов повествования о жизни. Герои его любят возвращаться на старые пепелища, встречаться через десятилетия с оставленными в прошлом людьми. Жестоко беречь сердечные раны, но в поисках прошлого многое выясняется, откры-

ваются потаенные мысли и чувства, резко обрубаются или, наоборот, восстаиваются связи между людьми.

В повести «Перекур» тема ответственности перед собой и другим человеком за содеянный некогда поступок приобретает новые оттенки. Герой повести Климов возвращается через двадцать лет в свое прошлое, которое, как выясняется, не изменилось, не кануло в бездонный колодезь времени. Здесь ждет его суровый суд, ждет женщина, все эти годы помнившая о любви и об обиде. Здесь Климов понимает, что он совершил предательство.

Впрочем, дело тут не во встрече мужчины и женщины, не видевшихся два десятилетия. Юрий Нагибин рассказывает о человеке, который не устоял, испугался тяжести, трудности счастья, и хочет понять, почему так случилось. Ведь его герой приезжает на свидание с прошлым во всеоружии жизненного успеха и благополучия: победа его фильма на международном кинофестивале, квартира, машина и т. д. И все же в его благоустроенной жизни не все ладно. «Живешь с самим собой, как с таинственным соседом, которого и в глаза не видел, хотя все время чувствуешь, что он здесь, рядом, шебуршит за стеной, фальшивые деньги печатает. Какая тоска!» — признается Климов. Вся его жизнь пронизана вторичностью, литературностью чувств, мыслей и даже снов: «Вся моя литературность — в этом костюмированном сне...» И эта неподлинность чувств, духовная глухота приводят Климова к крушению, беспощадно открывая его внутреннюю шаткость, несостоятельность. Столь весомую этическую проблему трудно уместить

в рассказе, а в повести она полностью выявляется, очертив облик человека, не сумевшего понять и удержать свое единственное счастье.

Мыслью о счастье, когда-то близком и возможном, а теперь невозвратимом, пронизана и повесть «Далеко от войны». Как это часто бывает у Юрия Нагибина, повествование здесь субъективно, ведется от первого лица. Вместе с персонажем мы участвуем в его размышлениях и наблюдениях, постепенно постигая происходящее. Но не только это придает повести особую достоверность.

Повесть «Далеко от войны» автобиографична, вобрала в себя корреспондентские впечатления военных лет. Нагибин, как и его герой, был после контузии корреспондентом центральной газеты и ездил с заданиями по стране. Такой автобиографизм, вырастающий из конкретного писательского опыта, вообще характерен для нагибинской прозы. Сам писатель сказал о своих сюжетах: «Порой я был лишь свидетелем тех или иных событий, порой — прямым участником, порой — главным действующим лицом... Словом, две трети всего написанного мною создано без участия писательской фантазии» («Размышления о рассказе»). Но его проза — отнюдь не фиксация жизненных фактов. Нагибин хочет показать свой путь к этим мыслям и впечатлениям и потому строит повесть «Далеко от войны» как своего рода доказательство «от противного».

Корреспонденту дают обычное для тех лет задание написать о труженице тыла, о ее почине. И опытный газетчик сразу дает уезжающему коллеге готовую схему действительности, формулу будущего очерка и даже пред-

ставляет в лицах разговор с героиней. Словом, все ясно с самого начала.

Юрий Нагибин показывает, как жизнь властно ломает этот придуманный сюжет, выворачивает его наизнанку, оказываясь, как всегда, богаче заранее изготовленной схемы. В приволжском городе все иное. Иной была прежде всего сама героиня будущего очерка, замкнутая и нежная женщина с обычной для того времени трудной судьбой.

Герой нагибинской повести оказался вдруг внутри тылового быта с его трудом, лишениями, несчастьями, смешными несуразностями и теневыми сторонами. Здесь особенно хорошо описание цирка, традиционного турнира борцов, этого парада мышц и здоровья, вдохновляющего сидящих вокруг арены раненых: «Все калечное, уязвленное войной, усеченное тяжелыми операциями, скрюченное болезнями, что собралось под куполом цирка, будто возрождалось сейчас в своем прежнем, целостном, совершенном образе. Не стало ни калек, ни больных, все снова были строевиками и героями». И лишь потом, подружившись с мощными борцами, герой повести выясняет, что от прежней борьбы осталась лишь красивая внешность и великолепные традиции и репутации, а сами гиганты уже не те, они старые, голодные, нездоровые, но ценой мучительных усилий и высокого мастерства сохраняют красоту и величие циркового зрелища, восхищая публику.

Рассказчик в эту жизнь командирован и потому так легко ее покидает, навсегда оставляя новых друзей. Но с его помощью мы эту жизнь увидели, уловили подробности, точно

очерченные подлинные детали, поняли дух суровой эпохи. И потому повесть Юрия Нагибина стала своего рода документом, запечатлевшим не только движения души ее создателя, но и движение времени, его неповторимый облик.

То же усложнение содержания, расширение внутреннего пространства заметно и в повести «На кордоне». Повесть охотничья, но в ней на фоне охоты разворачивается иная цепочка событий. Здесь тема «человек и природа» как бы отходит на задний план, уступая место выявлению внутреннего мира героя.

Незадолго до охоты Козырев пережил инфаркт и живет в постоянном напряжении, как бы прислушиваясь к себе. Болезнь породила какое-то томление духа, неуверенность в себе, в своих ощущениях, обращающуюся особой зоркостью, напряженным вниманием к себе и окружающим. Замкнутость постепенно сменяется интересом. Природа и люди исцеляют надломленную болезнью личность, отгоняя послеинфарктную тоску и побуждая Козырева к действиям. Он бросается на помощь нелепо и неуютно живущей в глуши семье лесничего. И этот поступок обессиливает, тяготит Козырева, подтверждая его прежние мысли о тщете порывов и тем не менее освобождая выздоравливающего от тоски и апатии. В повести, написанной в миноре, вроде бы ничего не происходит: поохотились и уехали. И все же здесь ощущается постепенное обращение героя к деятельной жизни.

Совсем иная по тону, по творческому ритму повесть «Страницы жизни Трубникова». Здесь царят стремительность, сила и воля

Председатель Трубников крут, не щадит себя и других, зажав колхоз в железный кулак. И стремительным движениям этой незаурядной личности подчинено развитие действия.

Повесть «Страницы жизни Трубникова» посвящена суровым будням послевоенной деревни и близка произведениям Ф. Абрамова, Б. Можая, В. Тендрякова и других писателей, обращавшихся к этой непростой теме. Но Нагибин сумел найти свой путь в освоении сурового деревенского быта, выдвигая на первый план могучую фигуру Егора Трубникова.

Ясно, что нагибинский председатель — отнюдь не чудотворец и всех наболевших сельских проблем не разрешит. Но тут важно другое: писатель показал, как с этим энергичным, сильным человеком в деревню приходят бодрость, движение и вера. Председатель начинает тормозить павших духом, разъединенных людей, указывая им на труднодостижимые цели и понуждая к этим целям двигаться. Трубников бывает груб, беспощаден, но и само время далеко было от идиллий. Впрочем, в деятельности Трубникова нет размахистости, безоглядности. Напротив, он взвешивает каждый шаг и слово, чувствуя на себе пристальный взгляд сотен глаз. Это умелый, хитрый, умеющий считать и планировать хозяин, живущий для поверивших ему людей.

И потому так важен и дорог председателю суд народа: «В этой жестокой, беспощадной проверке себя для Трубникова решалось: с народом он или против народа». В знаменитой сцене перевыборов слышит он приговор народа, выраженный в простых, но весомых словах: «Мы к Егору Иванычу претензий не

имеем! Да мы не в обиде!» Трубников выдержал эту проверку на прочность и правильность, и деревня, в свою очередь, поняла всю необходимость суровой, волевой деятельности председателя.

Остается сказать, что на материале повести Ю. Нагибина режиссер А. Салтыков сделал в 1965 году фильм «Председатель», одну из лучших картин о советской деревне. А созданный писателем образ Трубникова оказался настолько богат, благодарен, что исполнявший эту роль артист Михаил Ульянов был удостоен Ленинской премии.

Работая в основном над современным материалом, Юрий Нагибин находит иногда время для возвращений в далекое прошлое. И каждый раз он все дальше уходит в историю, о чем свидетельствует недавний рассказ «Огненный протопоп». Тютчев, Рахманинов, Чайковский — кажется порой, что их слишком много, этих людей, общение с которыми так трудно. Но тут Нагибина, как всегда, выручает мастерство, профессионализм, который, впрочем, ничего не стоил бы без желания и умения проникнуть в воссоздаваемые характеры.

В книгу «Пик удачи» включена и повесть «День крутого человека». Это эпизод из жизни писателя Лескова. По-видимому, специалисты по Лескову могут предъявить к этому рассказу о писателе определенные претензии, но нужно заметить, что здесь, как и в других своих произведениях этого рода, Нагибин воссоздает живое лицо. Лицо Лескова трудно увидеть: так плотен слой штампов и «общих мест». А читатели его прозы (последнее собра-

ние сочинений Лескова выпущено тиражом 375 тысяч экземпляров) жаждут понять духовный мир автора «Соборян». И пока у нас нет живой, увлекательной биографии Лескова, такие вещи, как «День крутого человека», будут привлекать внимание к этому писателю, не претендуя при этом на полное объяснение столь сложного явления в жизни и литературе.

Круг тем и персонажей Юрия Нагибина все время расширяется, мастерство его совершенствуется ровно, без скачков и неоправданного экспериментаторства. Этот процесс и запечатлен в его книгах последних лет.

«ВОСПОМИНАТЕЛЬНАЯ» ПРОЗА: ПОТЕРИ И ОБРЕТЕНИЯ

Заметки о повестях Юрия Трифонова

В современной прозе постепенно образовалась группа произведений, в которых их авторы, писатели, условно говоря, среднего поколения, вспоминают о своем прошлом, тщательно восстанавливая первоначально важные для их духовной биографии события и мысли. Воспоминания эти — особого рода, они не равны обычным писательским мемуарам, ибо творческое, *художественное* воспоминание идет здесь через художественный образ, давая субъективную картину прошлого, возрождая и утверждая в прозе очень личные эмоции и точки зрения. И в то же время «воспоминательная» литература последних лет в лучших своих произведениях по-своему подлинна и документальна, ибо здесь возродились далекие, навсегда от нас ушедшие чувства и мысли, события и характеры. Конечно, эти картины не дают и не могут дать исчерпывающего представления об описываемом в них прошлом, но ясно и то, что без учета этих человеческих документов наше представление об ушедших годах будет неполным. В них звучит живой голос участника событий, наконец заговорившего о том, что мучило его и его близких всю жизнь. Мы начинаем понимать пси-

хологию людей того времени, видим их свежие духовные раны, и картина нравственных потерь и обретений становится отчетливее. Другое дело, что современный читатель постоянно должен учитывать очевидную субъективность «воспоминательной» прозы, в чем вправе ожидать авторской поддержки, точной расстановки акцентов. Ибо художественная литература — это не только творческое воспоминание и воспроизведение, но и оценка.

В художественном и нравственном пафосе «воспоминательной» литературы есть особое обаяние, доступное далеко не всем, ибо грустный дар лирического воспоминания о пережитом приходит с годами. Но круг увлеченных читателей этой прозы, естественно, расширяется со временем, да и писатели не стоят на месте, осваивая все новые и новые темы и пространства прошлого. Говоря о литературных явлениях этого рода, мы неизбежно приходим к их центру, ядру «воспоминательной» прозы — повестям Юрия Трифонова. Это не случайно, ибо разговор о них помогает разъяснить природу достаточно сложного литературного явления, целого направления в прозе 70-х годов.

* * *

Литературная судьба повестей Юрия Трифонова о мещанстве сложилась на редкость счастливо. «Обмен», «Предварительные итоги» и «Долгое прощание», напечатанные впервые в «Новом мире», сразу оказались в центре внимания читателей и критики. В ходе полемики вокруг экспериментального романа

Сергея Залыгина «Южноамериканский вариант» критика вернулась к этим трифоновским вещам. И наконец, выйдя отдельной книгой, трилогия Трифонова вызвала третью волну читательского интереса, обрела, если можно так выразиться, третье дыхание. Причем на этот раз его книгу «Долгое прощание», вышедшую в 1973 году сотысячным тиражом в издательстве «Советская Россия», прочли и люди, обычно не следящие за прозой «Нового мира». Затем писатель прибавил к трилогии и другие вещи, которые ее разъяснили еще больше, не будучи чем-то принципиально новым (это, думаю, поняли все, кто прочел, скажем, «Другую жизнь»).

Столь незаурядный успех повестей Юрия Трифонова свидетельствует о том, что писатель заговорил понятным языком о всем знакомых и интересных вещах, умело выбрал актуальную тему и с достаточной остротой поставил насущнейшую общественную проблему. Именно это и обеспечило его повестям устойчивое внимание различных слоев нашей читающей публики. Но теперь главный ажиотаж вокруг трифоновских повестей позади, полемические страсти несколько поутихли. И по видимому, наступило время для спокойного разговора о Юрии Трифонове и его повестях, время более объективной их оценки как явления литературы. Разговор этот существенно облегчается продолжением темы в новых повестях Ю. Трифонова и в как бы обрамляющих их рассказах и киноповести «Бесконечные игры» (см. сборник «Долгое прощание»). Все эти вещи срастаются в некое единство, ибо рассказы и киноповесть воспринимаются как

спутники основного ядра — цикла повестей. В них разрабатываются темы и сюжетные ходы, не нашедшие полного воплощения в повестях. У всех этих вещей, у всей «антимещанской» прозы Юрия Трифонова одна центральная тема, одна умело выбранная творческая тональность. И потому этот прозаический цикл получился очень цельным.

По-видимому, нет необходимости возвращаться к полемике вокруг повестей Трифонова. Но хотелось бы напомнить о ее уровне. У большинства статей была одна характернейшая черта: речь в них шла об описанном писателем общественном явлении, о сюжетных ситуациях и персонажах, то есть о тематике и проблематике повестей Юрия Трифонова. И это не случайно. Легко заметить, что основное направление и общий тон полемики очень тонко и ненавязчиво подсказаны критикам самим писателем, продиктованы темой, жанром и способом организации художественного материала трифоновской прозы. И потому критику эту трудно назвать эстетической. Ибо спор о мещанстве часто мешает серьезному, поднимающемуся над материалом разговору о повестях Юрия Трифонова как факте *художественной* литературы. Между тем именно уточнение литературной позиции этого интересного прозаика, эстетический разбор его эстетики представляются более занимательным и продуктивным занятием, ибо могут открыть новые стороны центральной проблемы трифоновской «воспоминательной» прозы.

Эстетика у Юрия Трифонова, разумеется, есть, и прелюбопытнейшая. И эта эстетика полностью реализована в его поэтике, в ху-

дожественном творчестве. Если мы пристальной всмотримся в структуру трифоновской прозы, то заметим некоторую внелитературность ее строения. Многие приемы писатель позаимствовал из арсенала весьма модной в наши дни науки — социологии. Оттуда Трифоновым взята прежде всего манера выбирать предмет изображения. В центре писательского внимания — отнюдь не какой-то отдельный человек или группа персонажей и не события сами по себе. Его вещи — это социологический срез целого социального слоя, скрупулезное исследование определенного общественного явления. Здесь тщательно описываются возникновение и развитие мещанского типа сознания и сфера его распространения. И этому описанию подчинена вся поэтика повестей Юрия Трифонова.

Поэтика давящего своей точностью быто-описания достаточно распространена, и ее основные черты мы встречаем не только в литературе. В кинематографе можно указать на «Долгие проводы» Киры Муратовой, в драматургии это, конечно, пьесы М. Рощина. Бытовизм проникает и в современную поэзию, способствуя постоянному снижению поэтических интонаций, художественного образа. Все это явления одного ряда.

Сознательная ориентация на массового читателя потребовала от Юрия Трифонова максимально ясного изложения. И он выработал особый прозаический стиль, свой темп повествования. Ведь читателя, согласно замыслу Трифонова, должна интересовать прежде всего тема. И действительно, чувство испытываемое при чтении его прозы, можно назвать ра-

достью узнавания — узнавания чрезвычайно знакомых, каждый день встречающихся жизненных ситуаций и характеров. Кстати, это обстоятельство породило весьма занятный парадокс: самыми внимательными и благодарными читателями «антимещанской» прозы Трифонова стали представители описанных в ней социальных групп. Их соблазнило то, что в этих повестях «все, как у нас».

Посмотрите, как точно воспроизведена психология городской интеллигентной женщины в «Другой жизни» (Ольга Васильевна), как верно схвачены детали: все эти кофточки, склоки, модная парапсихология, дубленка, меняющая оттенок после чистки, навязчивая ревность, умение жить мелочами — ведь это словно опытным женским оком увидено. И конечно, для женщин такого типа писатель стал душеведом, все понимающим грустным мудрецом.

Это еще и тем объясняется, что в повестях Ю. Трифонова, даже при желании, трудно отыскать бичевание, резкое, отчетливое осуждение. Так что критика спорит пока о том, положительный или отрицательный герой Сергей из «Другой жизни» (см. статью А. Бочарова в журнале «Октябрь», 1978, № 2). Нам это не представляется принципиально важным (скорее всего, Сергей просто никакой), но при оценке авторской позиции нельзя не согласиться с писателем В. Дудинцевым, сказавшим о «Другой жизни»: «Слишком часты в повести авторские интонации, сочувствующие Сергею и в особенности Ольге Васильевне». Другую жизнь», как и другие повести Ю. Трифонова, легко читать с разных точек зрения. Здесь

каждый находит себя и свое. То же умение процеживать вязкий городской быт и оставлять в своих повестях характерные, знакомые детальки и копеечные забавные подробности очень понравилось нашим горожанам и в других повестях Ю. Трифонова. «Похоже, что, работая над своей цепью бытовых повестей, автор в какой-то степени оказался в плену у среды, служащей ему моделью», — верно заметил В. Дудищев. «Среда» эту особенность прозы Трифонова тоже видит и с благодарностью принимает. И если бы между разноликими читателями повестей и описанным в них жизненным материалом очутился вдруг сам автор, с его собственными рассуждениями, отчетливой позицией и усложненной прозаической речью, навряд ли проза Юрия Трифонова имела бы такой успех.

Но писатель еще раз проявил свой весьма своеобразный дар художника-социолога, глубокое знание современной читательской психологии. Проза Трифонова — «быстрая», предельно простая и экономящая. Повести его напоминают рисунок пером. Здесь все сделано для преодоления сопротивления художественного материала. Эта творческая манера нова. Политик и писатель Никколо Макьявелли, завершив в 1513 году шедевр ренессансной прозы — свой знаменитый трактат «Князь», сказал: «Я не прикрасил этот труд и не наполнил его ни пространными рассуждениями, ни широковещательными и пышными словами, ни другими приманками и украшениями, которыми многие обычно расцвечивают и украшают свои сочинения, так как я хотел, чтобы вся

работа или прошла незаметно, или привлекла внимание единственно многообразием содержания и важностью предмета». Думается, что под этими словами знаменитого писателя мог бы подписаться и Юрий Трифонов, хотя у него «важность предмета», конечно, иная. Ибо здесь четко сформулировано и его творческое кредо.

Мысли и проблемы нашего писателя иные, но выявляются они именно «незаметно». Здесь царит сознательно «усредненное», разговорное повествование, не цепляющееся за внимание читателя ярко индивидуальным стилем и высокими эмоциями. У Ю. Трифопова все эти грустные конформисты, яростно сражающиеся за «своего» мужчину и «свой» блг женщины с их мелкими, но втягивающими страстишками и столкновеньцами неизбежно требуют столь же вязкого, приземленного, неяркого стиля повествования о них. Поэтому в стиле трифоновских повестей ощутимы интонации привычной всем кухонно-корридорной беседы.

Трифоновская проза построена по принципу «бедного» стиля. Писатель намеренно скуп на детали, описания и лирические отступления. Он уделяет им ровно столько места, сколько ему нужно: ведь все это замедляет ход рассказа, сбивает раз взятый темп повествования, рассеивает обращенное к проблеме читательское внимание. Все эти вставные эпизоды, детали, второстепенные герои умело соединены в необходимых пропорциях и с должной силой «закручивают» сюжетную пружину.

Цикл «антимещанских» повестей Юрия Трифонова — это своеобразный бытовой детектив с чрезвычайно увлекательным сюжетом. Семейные неурядицы, ссоры, измены, бегства из дома и другие забавные и грустные житейские истории быстро сменяют друг друга. Стремительно разворачивающееся действие сразу завладевает читательским вниманием. У повестей Трифонова — чаще всего одна и та же сюжетная схема: мягкий интеллигентный человек попадает (разумеется, под влиянием женщины, которая водит его по жизни за руку) в тину мещанства и, протестуя, сопротивляясь и идя затем на маленькие компромиссы и большие предательства, запутывается окончательно и успокаивается. При этом обнаруживается, что и сам герой очень этого хотел.

Тут, конечно, есть варианты. В «Обмене», например, теща героя — роковая мещанка, зато его мать — тихая милая интеллигентка. В «Долгой жизни» свекровь Ольги Васильевны плохая, нечуткая (это уже новая краска). И все же герои прозы Трифонова, эти грустные конформисты, неизменно ломаются. Правда, акценты меняются. В раннем романе Ю. Трифонова «Студенты» Сергей — отрицательный, в «Другой жизни» он уже хороший, бескорыстный, открытый, ищет некие нити, соединяющие прошлое и настоящее, и потому, как верно заметил сам автор, слишком увлекся этим домом на набережной. Но крушение и перерождение таких героев, по Трифонову, неизбежны, ибо они слишком хороши для этой заплывшей мещанской тиной жизни. Впрочем, критика уже отмечала и другую особенность

этих героев — их скромно скрываемое ото всех (и от себя в том числе) тяготение к власти имущим, сильным, внутреннюю готовность к компромиссам и предательствам, особого рода социальную мимирию, помогающую таким, как Вадим Глебов из «Дома на набережной», выжить в любых обстоятельствах и пережить всех друзей и врагов.

Герои прозы Юрия Трифонова неизменно разрушаются как личности под давлением тупого низменного быта. После этого судьба их более не волнует писателя, хотя в эпилоге и упоминается вскользь о бытовом благополучии. Эта поэтика сюжета четко выявляет довольно спокойное отношение Юрия Трифонова к своим героям. Более того, вообще трудно говорить о главном герое «воспоминательной» прозы Юрия Трифонова. Для него герой — всего лишь средство, пусть и необходимое, для изображения определенной общественной среды, явления. И в этом смысле «антимещанская» проза Трифонова существенно безгеройна. Здесь падо всем царит внутреннее авторское спокойствие, отдающее душевным холодом. И самый стиль прозы Трифонова становится бесстрастным. В свое время братья Гонкуры записали в знаменитом «Дневнике»: «Сердечность таланта — дар весьма редкий». Верное наблюдение. Впрочем, сердечность, доброе отношение к собственным персонажам нарушили бы ровную интонацию трифоновского повествования, и потому они тщательно изгоняются.

Реализации основного замысла писателя подчинен и выбор жанра. Во внутреннем

пространстве повести отработанная Трифоновым сюжетная схема реализуется полностью. В рассказе ей было бы тесно, не говоря уже о том, что рассказ требует сосредоточенности писательского внимания на герое. А роман строится обычно вокруг более весомых проблем.

В этой связи хочется вспомнить об одной характерной особенности «воспоминательной» прозы. Она не всегда освещала жизнь с точки зрения объективного идеала эпохи, озаряющего и объясняющего трагические случайности и особенности сложного времени. Так было, как нам кажется, в последних повестях Ю. Трифонова, где личная правда и память не проверяются более высоким и объективным судом над ними и где авторская позиция в силу этого как бы размывается, почти неуловима. Между тем «воспоминательная» проза, и в особенности такой важный, высокий жанр, как роман, требует большей идейно-художественной отчетливости; в противном же случае мы подменим подлинную картину прошедшей жизни «воспоминательными» эмоциями отдельных людей. Роман более объективен, не допускает лирической размытости критериев и нечеткости авторской позиции, в нем всегда вершится незримый нравственный и художественный суд автора над своими героями. И, как бы подчеркивая, доказывая эту истину, Юрий Бондарев предложил нам в романе «Берег» иную меру авторского воспоминания, более высокий уровень творческого осмысления жизни: там всюду есть суд над героями, в том числе и над далеко не всегда правым и безупречным Никитиным. Тут ска-

залось не только различие авторских позиций, но и несходство жанров.

В повестях Ю. Трифонова быт нравственно размельчает, перемалывает жизнь персонажей. Конечно, и это литература обязана показать. Но может ли такое монотонное, приземленное изображение быта и мелких проблем стать основой подлинно сильного, развитого романа? Как показывает опыт, в этом случае романная форма как бы размывается, ослабляется, распадаясь на профессионально «сшитые» повеллы и эпизоды (характерный пример — «Бессонница» А. Крона). Вспомним в этой связи судьбу «Другой жизни» Юрия Трифонова. В журнале она напечатана как повесть, в издательском темплане о ней было объявлено как о романе, а затем «Другая жизнь» вышла отдельной брошюрой как повесть. «Расписать» повесть, поднять ее до романа не удалось, ибо простым введением новых героев и эпизодов сделать этого нельзя. Усиления внутреннего, укрупнения проблемы и уточнения авторской позиции в этом случае не получится, и потому повесть Юрия Трифонова осталась повестью. То же можно сказать и о новом трифоновском «романе» «Старик».

И все же в прозе Юрия Трифонова жанр повести претерпел существенные изменения. Вещи его своеобразные жанровые картинки, зарисовки быта, «фламандской школы пестрый сор». Такой подход к материалу вполне уместен и плодотворен. Мещанство как среда отличается особого рода живописностью, даже экзотичностью, здесь свои идолы и моды, своя специфическая мифология и мораль.

Вчера здесь вздыхали над книжками не очень глубокого беллетриста Генриха Бёлля, сегодня же эта полуинтеллигентная среда восхищается Маркесом и Кортасаром. Вы спросите, что будет завтра? И об этом нам в свое время расскажет «воспоминательная» проза. Словом, социологическое описание этого малоизученного, находящегося в непрерывном движении общественного слоя всем интересно и необходимо. Да и русская литература однажды пережила уже полосу подобного продуктивного интереса к быту целых социальных групп. Тогда, в эпоху натуральной школы, наши писатели превратились на время в своеобразных социологов. Кстати, в то время избранный Трифоновым жанр назывался куда более точно — *физиологическим очерком*.

Любопытно, что жанр этот всегда возникал в нашей литературе в переходные моменты ее развития. Белинский совершенно справедливо отказывал физиологическому очерку в подлинной художественности и причислял его к беллетристике. И в то же время он верно заметил: «Это не творчество, не поэзия, но в этом есть свое творчество, своя поэзия». Да, этот жанр весьма продуктивен, в нем есть своя эстетическая и этическая правда. Не случайно в 60-е годы проза «Нового мира» по своей художественной природе часто была близка именно к физиологическому очерку, хотя и именовала его повестью и рассказом. Ведь очерком* называл (и очень точно)

* См.: Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 377.

А. Твардовский нашумевшую тогда повесть И. Грековой «За проходной», а ведь вещь эта чрезвычайно схожа с «Обменом» и по жанру, и по тематике.

Выгоды этого жанра очевидны. Он демократичен и всем понятен, позволяет дать достаточно широкую картину общественной жизни и нравов, хотя многое неизбежно упускается. Все эти жанровые особенности и обеспечили успех социологических повестей Трифонова. Но у физиологического очерка, как и у родственного ему социологического описания, ссть и немалые издержки. И прежде всего это роковая неспособность сочетать интерес к общему, к целостному общественному явлению, к массовой психологии с вниманием к индивидуальному, личному, неповторимому. Физиологический очерк главные свои победы одерживал там, где личность еще не оформилась, не поднялась над средой. Несовершенство, ограниченность «социологического» метода в литературе — в поверхностной описательности, несколько наивном эмпиризме, неумении и нежелании понять внутреннюю диалектику жизни. Тут невольно вспоминается печальная судьба наших статистиков конца XIX — начала XX столетия, которые описали в России буквально все, вплоть до куриц и поросят, но так и не поняли суть русской жизни (об этом сказано в бунинской «Жизни Арсеньева»). Не говорю уже о том, что сознательный выбор писателем жанра очерка свидетельствует о снижении требований к своим вещам. Одно дело — потерпеть неудачу в попытке создать высокий роман о подлинно важных социальных и нравственных проблемах. Сознательное

же обращение к беллетристике, к «горизонтальной», литературе — совсем другое.

Конечно, «социологический» метод в литературе имеет мало общего с тем плодотворным интересом к социальным проблемам, который всегда был характерен для великих творцов мировой классики. Да, Бальзак, Достоевский, Толстой были *социальными* мыслителями, но они шли к этим проблемам через *художественный образ*, соединяющийся с высокими нравственными идеалами, с *положительной*, просветляющей, несмотря на общественный мрак, правдой. Бытописание не было для них главной целью. «Задача искусства — не случайности быта, а общая их идея, зорко угаданная и верно снятая со всего многообразия однородных жизненных явлений», — писал Достоевский, сам начинавший в кругу писателей натуральной школы. Таков принцип высокой литературы. А натурализм, как бы он ни менял свои темы, каким бы «прогрессивным» себе ни представлялся, как бы ни переходил от описания петербургских углов к современной «коммунальной» литературе, — всегда не доверяет художественному образу и надеется на память, на точные «детальки», на простое *воспроизведение* быта без угадывания его «общей идеи» и ее оценки. Его герои вязнут в обыденности и не могут поднять голову над болотом быта. «Весь натурализм есть не что иное, как узаконение такого обычного строя, узаконение ежедневности», — писал об этом явлении проницательный Аполлон Григорьев. И «антимещанские» повести Юрия Трифонова свидетельствуют, что проблема, о которой говорил критик прошлого столетия,

отнюдь не умерла. Воспроизведение «страшной тины мелочей» и здесь становится самоцелью. В этих повестях мы встречаемся с невольным содружеством эгоистов и конформистов, по инерции живущих и рождающих (что куда страшнее) себе подобных. Здесь нет просветляющей правды и жизни ради нее, борьбы за живой, сильный идеал, бесспорно присутствующий в нашей жизни, нет сильного героя — искателя и борца.

Писателя-«социолога» человек интересуется только как составная часть всемогущей социальной среды. И потому Юрий Трифонов с такой легкостью извлекает на свет божий знаменитое «объяснение» наших позитивистов прошлого века: «Среда заела». Легко заметить, что в его повестях нет ни одного случая решительного, бескомпромиссного разрыва героя со средой. Объясняется это просто: выйдя за пределы описываемого явления, персонаж писателю становится не нужен и безразличен. Более того, такой протестант опасен, ибо ставит под сомнение всемогущество среды. Внутри же мещанства безнаказанно распыляются жизнь, быт, человеческое «я». В трифоновской трилогии мещанство как кислота разъедает и уродует души, уверенно теснит и ломает кротких симпатичных интеллигентов, которые неспособны ничего противопоставить мещанской философии обыденного. В. Дудинцев верно заметил, что в трифоновских повестях авторские ссылки на конечное торжество добродетели носят оттенок «досадной формальности». И эта духовная дряблость трифоновских «либералов», их стремление укрыться в замкнутом мирке культуры, в узком кружке

высоколобых единомышленников ни в коей мере не компенсируются их прекрасным воспитанием и богатым внутренним миром. Сотворение кумиров из культуры и искусства столь же мало оправдано, как и бездуховное поклонение вещам и материальному быту. Ибо тут забывается главная ценность, основное достижение русской культуры — высоко-развитое *этическое* начало в личности, о котором прекрасно сказал критик Иван Киреевский: «...существенного в мире есть только разумно-свободная личность. Она одна имеет самобытное значение». Казалось бы, в этой мысли игнорируется общественная роль личности, но слова «разумно-свободная» разъясняют мысль критика: личность должна находить свое место среди других. А трифоновские персонажи часто бывают неразумны, не говоря уже о том, что они всегда не свободны, связаны с окостенелыми «либеральными» мифами, с «нитеями», которые давно отмерли и оборвались. В этом стремлении трифоновских «интеллигентных мещан» найти успокоение в рядах определенной группировки, черпать готовую мудрость из-под журнальной обложки есть и изрядный элемент духовной лени и чисто потребительного отношения к культуре. О таких людях в свое время метко сказал Достоевский: «Человек весьма часто принадлежит известному роду убеждений вовсе не потому, что разделяет их, а потому что принадлежать к ним красиво, дает мундир, положение в свете, зачастую даже доходы». И во многих героях Трифонова заметно это упоение своей интеллигентностью, принадлежностью к элите, в свою очередь порождающее высо-

комерное презрение к инакомыслящим и духовное фарисейство. Попробуйте усомниться в утверждаемых этой средой «мундирных» ценностях и кумирах, и вы увидите всю ее принципиальную ослепленность и узость, весь прискорбный и отнюдь не безобидный тоталитаризм этого кружкового мышления. Впрочем, эта сторона повестей Трифонова проанализирована в статье Л. Аннинского «Неокончательные итоги» («Дон», 1972, № 5). И остается лишь присоединиться к точке зрения критика, метко сказавшего о жеманно добродетельных трифоновских интеллигентах: «Опекуны и мученики, презирующие то «стадо», в пастыри которому они так рвутся, — в главной моральной позиции слишком уж похожи на своих прямых противников».

Меня же интересует не столько диалектика массовой мещанской психологии, сколько писательская точка зрения. Разумеется, картина, нарисованная в «антимещанских» повестях Ю. Трифонова, отнюдь не беспристрастна. Но авторская ирония не равна здесь оценке. Трудно отнести эту субъективную полемичность только на счет «антимещанского» пафоса. Трифонов иронически переосмысливает быт трех слоев и трех поколений нашей интеллигенции, и потому его проза по своей природе иногда близка к памфлету. Это особенно хорошо видно в «Предварительных итогах» и «Долгом прощании».

Журнал, где впервые было напечатано «Долгое прощание», не первый раз обращается к театральному быту. Юрий Трифонов отнюдь не первый наш писатель, показавший легкомыслие и бездуховность артистической

успеха трифоновской «антимещанской» прозы. Но есть у этой тональности и обратная сторона: в сатире Трифонова явственно ощущаются нотки раздражения, усталость и безразличие. В повестях его царит та утомленная и бескрылая ирония, которую Н. Я. Берковский метко назвал сарказмом необходимости. Писателю доставляет странное удовольствие бичевать людей театра, инженеров и литераторов, отыскивать, говоря словами древней книги, соринки в чужих глазах.

Иногда, особенно при чтении «Предварительных итогов», кажется, что Трифонов смотрит на описываемое явление как бы изнутри его, превращая саркастические филиппики героя в самоцель. Выхода из этого душного мира торжествующего мещанства что-то не видно. Беспросветно это темное царство. Все хорошее, что раньше было в жизни героев Трифонова, сгинуло бесследно. Идеалы существовали когда-то давно, в прежнем светлом мире, озаренном отблеском костра*. Теперь все сломалось, посерело, в повестях Трифонова бродят духовные мертвецы, притворяющиеся живыми. Идеалов нет, человек измельчал и унижен, раздавлен жизнью и собственным ничтожеством. Его единственная радость — перебирать обломки прошлого, жить воспоминаниями об утерянном рае. Такова, собственно, «сверхзадача» трифоновского бытописания.

Любопытно взглянуть на «антимещанскую» прозу Ю. Трифонова с точки зрения ос-

* В «романе» «Старик» о героях прошлого сказано: «Неповторимые люди! Похожих на земле нет, время пережгло их дотла... Смысл, унесло, утопило, угрохало...»

зещенности различных ее частей. Самая светлая ее точка — это, пожалуй, рассказ «Игры в сумерках». Здесь царит детство со свойственными ему незабываемой ясностью и четкостью первого непосредственного взгляда на мир. Это именно элегическое воспоминание о «золотых» 30-х годах, о патриархальных радостях и печалях, о навсегда ушедших в небывшие людях и чертах быта. А самое неяркое, далекое, лишенное четкости и живого пафоса произведение Трифонова — это, конечно, «Предварительные итоги», где саркастическим пером очерчены наши дни, современный писательский быт.

Повести Юрия Трифонова о городском быте лишены перспективы, интереса к будущему, положительного пафоса и потому как бы замкнуты спереди. И в то же время повести эти все свое внимание концентрируют на уходящем и уже ушедшем, открыты для прошлого, пронизаны своеобразной ностальгией, тоской по невозвратимому, особенно ощутимыми в «Доме на набережной» и «Старике». Это долгое грустное прощание с прошлым. И в этом смысле повести Трифонова можно назвать нациормортами, ибо в них запечатлена омертвевшая жизнь. Не случайно он с горечью писал в «Обмене»: «В этом мире, оказывается, исчезают не люди, а целые гнездовья, племена со своим бытом, разговором, играми, музыкой. Исчезают дочиста, так, что нельзя найти следов». Их место заняли лишенные пафоса погребители, интеллигенты, ставшие обывателями.

Критики совершенно справедливо хвалили повести Трифонова за антимещанский пафос.

идеи народовольцев, о чем можно прочесть в знаменитой ленинской статье «Памяти Герцена». Наверяд ли сегодня этот высокий пафос невозможен, и о людях, пусть и неидеальных, можно писать только как об «истинном болоте» мещанства. Жизнь эта может быть и должна быть преображена высоким, светлым идеалом, утверждающим пафосом, существующими в ней. Бороться за это, показать необходимость такой победы — центральная задача нашей литературы. Об этом Ю. Трифонов иногда забывает, увлекшись «воспоминательным» бытописанием.

И думается, что главная ценность «анти-мещанских» повестей Ю. Трифонова — именно в стремлении сохранить для будущего облик отмирающего прошлого, уходящий быт, выжитые чувства, картины обывденной жизни, запечатлеть неповторимое обличье социальных слоев и явлений. Томас Манн сказал как-то: «...книга, совершенно выразившая простоту и прекрасно передавшая образец самых обычных человеческих отношений, будет жить века и тысячелетия». Один писатель такую книгу создать, по-видимому, не может. Ее пишет целая литература, ибо быт наш распылен, многолик, расколот на сотни замкнутых сфер и мирков. Правда, в центре этой литературы есть некое неразложимое ядро — *художественный образ*, и потому-то она называется художественной. Но рядом с художественным образом свое законное место в литературе занимает человеческий документ, точно воспроизведенный факт жизни, в чем есть, при всех издержках, своя правда.

И Юрий Трифонов, дав в своей «социологической» прозе динамику бытовых форм с 30-х годов по наши дни, написал ценную главу для истории русского культурного быта, к которой именно в силу ее субъективности не раз еще обратятся многочисленные читатели и исследователи. Но очевидные издержки «воспоминательной» прозы отчасти объясняют появление иных способов творческого освоения действительности.

в его рассказах возродилась определенная традиция русской классической прозы.

Всем понятно, что творчество Шукшина не на голом месте выросло. Здесь, как и всюду, первостепенно важна вечная проблема культурных корней. Можно вспомнить, что Шукшин говорил о русской деревне, о народе, его жизненном укладе и свободном, сильном языке. Ведь именно он в 1967 году сказал о «деревенской прозе»: «Оттуда может прийти по-настоящему большая литература». Да и в его собственной прозе можно найти прямую перекличку с этой литературой: сравните шукшинский рассказ «Крепкий мужик» с эпизодом из ранней лирической повести В. Солоухина «Капля росы», в котором валят старую церковь во владимирском селе и не могут разбить старинную кладку. Родство очевидно. Корни и язык — общие. «Какая-то огромная мощь чудится мне там, на родине, какая-то животворная сила, которой надо коснуться, чтобы обрести утраченный напор в крови», — писал об этой связи Шукшин. Но просто поставить Василия Шукшина в один ряд с писателями-«деревенщиками» трудно: слишком ясно, что он — уже совсем другое. Этот писатель пошел дальше и выговорил новое слово, которое одну эпоху завершает, а другую начинает. Нить преемственности уходит глубже в историю отечественной литературы, не обрываясь на деревенской прозе.

Но прежде чем говорить о возрождении традиции, нужно, по-видимому, разобраться в непростой эволюции современного рассказа. Ведь Шукшин начинал в конце 50-х — на-

выполнял ту же работу, выстраивая сложную связь душевных движений. Но все дело в том, чья это душа и как она выявляется.

Если у других прозаиков 60—70-х годов заметно было постоянное внимание к определенному типу героя, то Василий Шукшин хотел отобразить всю бесконечную многоликость человеческого моря, заполнившего пространство нашей жизни.

Разумеется, такая задача по плечу лишь всей литературе, и Шукшин это отлично знал. Но здесь важно направление движущегося таланта, его правильное понимание внутренней логики литературного процесса. Василий Шукшин чутко уловил движение литературы 70-х годов к «человеку середины». Именно в его рассказах стало видно, насколько интересен этот «неинтересный» человек.

Вот живет простой, незаметный добрый человек, трудится, воспитывает детей и тихо и просто умирает, оплаканный близкими. Вроде бы ничем он не примечателен: не рылся в себе, не лез другим в душу, не брюзжал и Набокова с Хемингуэем не читал. Словом, «неинтересный» человек, «существователь», как сказали бы иные*. Кто о нем напишет, кто скажет на его могиле простое теплое слово? Как же легко отмахнуться от такого «существователя»... Но вот мы берем томик шукшинских «Характеров», открываем его на

* Такая точка зрения лучше всего была сформулирована критиком О. Кучкиной. В одной ее статье сказано с восхитительным простодушием и безапелляционностью: «В Московский медицинский институт пришла почти деревенская девочка. Вышел сформировавшийся, интересный человек» («Комсомольская правда», 1971, 11 февраля). И можно было бы улыбнуться этому «поч-

рассказе «Дядя Ермолай» и читаем: «...стою над могилой, думаю. И дума моя о нем простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что, был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю иначе! Но только, когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?»

Тут видно совсем иное внимание к человеку. У Шукшина, по его любимому слову, «душа болит» о каждом, и потому он стремится соединить собственную тревожную мысль о судьбе и жизни с душевным беспокойством своих персонажей. В одном шукшинском рассказе вдруг всплывает на поверхность эта непрерывно пульсирующая в глубине его творчества мысль: «Глухая ночь... Город тяжело спит. В такой час, кажется, можно понять, кому и зачем надо было, чтоб завертелась, закружилась, закричала от боли и радости эта огромная машина — жизнь». К этой мысли идут и многие персонажи Шукшина. Они и пройти мимо, если бы не сознательно позабытый критиком и тем не менее очевидный факт: среди миллионов подписчиков популярнейшей молодежной газеты — тысячи деревенских и «почти деревенских» девочек, не попавших в институт и, по логике О. Кучкиной, так и не ставших «сформировавшимися, интересными» людьми.

Он всегда ищет ту критическую точку судьбы, когда человек остановится и задумается о себе и о жизни. Таких задумавшихся героев у Шукшина много (один его рассказ так и называется — «Думы»).

Думы, конечно, бывают разные, и речи, ими рождаемые, несхожи. Однако подлинно серьезная мысль персонажа Шукшиным всегда услышана и выражена с редкой отчетливостью и простотой, причем выражение это настолько обыденно и, если можно так выразиться, нелитературно, простоязычно, что автора иногда обвиняли в рассказывании «вагонных анекдотов». Но Шукшин всегда давал своему персонажу выговориться, ибо иначе нельзя его понять, услышать его боль: «Когда человеку больно, у него нет желания говорить красиво и много; когда он счастлив, то, во-первых, это всегда коротко, во-вторых, тоже говорят просто». Важна подлинность выговоренных мыслей и чувств.

В шукшинских рассказах проблемы неотвратимо придвигаются к персонажам. Иные — Глеб Капустин из рассказа «Срезал» или «крепкий мужик» Шурыгин — ничего не видят и не слышат, закоснели в упрямом самодовольстве. Но придет пора — и бестрепетные «толстокожие» задумаются, оглянувшись на пройденный путь. Шукшин показал не только тип, характер, но и его дорогу к крушению и одиночеству. А «крепкие мужики» из рассказов «Два письма» и «Как зайка летал на воздушных шариках» уже забеспокоились. Им уже не спится: душа болит, не так они живут, как нужно. Понимание, просвет-

ление, хотя и с опозданием, но пришло.

Василий Шукшин сумел рассказать о многих случаях такого духовного прозрения. И потому жизнь, отразившаяся в его рассказах, дробна, разветвлена и многопроблемна. Можно, конечно, уместить эту жизнь в романе, но тогда весь художественный материал будет стянут одной проблемой, собран вокруг одного или нескольких персонажей и что-то ценное, но не очень нужное романисту выпадет или умалится. А у Василия Шукшина заметно иное — собирание и сопоставление людей и проблем, построение художественной мозаики русской жизни, особого рода творческое познание многоликости России, у которого есть тем не менее свое, глубоко спрятанное единство.

Такой путь можно условно назвать «путем Чехова». Очевидно, что в своих рассказах Шукшин продолжил, пусть на свой лад и в иное время, чеховскую традицию русской прозы. Вчитайтесь в его рассказ «Шире шаг, маэстро!» — и в этой истории медленно, но основательно вырастающего в провинциальную жизнь молодого врача вы узнаете современный вариант «Ионыча». Но это, конечно, на поверхности лежащее сходство. Чеховская традиция в основе своей имеет глубоко спрятанную жизненную и творческую философию, и философия эта прежде всего демократична, ибо выявляет самодвижение народной жизни в самых разных ее слоях и формах. Эту особенность Шукшин понял и принял.

Идя за великими мастерами русского рассказа, писатель стремился показать харак-

терные повороты жизни, кажущиеся порой простыми курьезами и анекдотами. И для самого Шукшина рассказчик — это не мрачная, загадочно вещающая Сивилла, а «обыкновенный человек, тот самый, который встретил на улице знакомого и захотел рассказать тот или иной случай из жизни». Но эта простота только кажется таковой. В каждой шукшинской вещи судьба вдруг властно поворачивает человека, выявляя совершенно неожиданные грани и скрытые возможности личности. Здесь переосмысливаются самые привычные, затертые вещи, и через них становится видна необыкновенность и цельность обыкновенных людей. Шукшинские рассказы — неповторимая галерея живых лиц, по которой будут потом судить о нас, о наших днях. Они подлинно художественны и именно поэтому строго документальны, ибо остановили и запечатали важное мгновение жизни народной души.

Мельчайший забавный казус оказывается на поверку достаточно непростым и нужным, ибо вдруг являет нам внутреннее движение жизни, ее сокровенный смысл («Дядя Ермолай»). В «Билетике на второй сеанс» вообще анекдот рассказан: подвыпивший кладовщик Тимофей принимает приехавшего тестя за... святого Николая-угодника и вымаливает у него еще одну жизнь, горько жалуясь на судьбу. Но смех смехом, а жизнь-то тут показана жалкая, неприглядная и, в сущности, глубоко несчастная. Плохо и неуютно живет этот сытый, нестарый еще человек. И разговор его со «святым» — не простодушие, а спектакль, весьма жестокая к себе и другим комедия-ис-

В нем легко уловить серьезные ноты. Все дело, по-видимому, в том, как соединяются в его вещах комическое и трагическое. Писатель может поставить в центр рассказа русский семейный скандал — раздольный, с воплями, слезами и взаимными обвинениями («Мой зять украл машину дров!»). А рядом с этим чистым комизмом, четко очертившим неидеальные, но цельные характеры персонажей, возникает история о неудавшемся сватовстве вдового старика к одинокой старушке («Бессовестные»). Вроде бы и эта немудреная история комична, и только. Но вдруг появляется в рассказе светлая, великая, напоминающая гоголевских «Старосветских помещиков» печаль: «Но прошло много-много лет, все забылось, все ушло, давно шумела другая жизнь, кричала на земле другая — не ихняя любовь...»

По-новому осветился комичный факт, и выяснилось, что у него имеется суровая, чуждая комизму основа. Дымка юмора вдруг улетучилась, и явственно проступили очертания горя, одиночества. А в рассказах «Земляки», «Как помирал старик», «Осенью» трагедия вплотную приблизилась к человеку. Наносное ушло, остались лишь главные вещи, подлинные ценности — хлеб, работа, думы о близких, о прожитой жизни. Трагедия эта обыденна, незамысловата. Все здесь скупое, скорбное и лишено красивой позы и риторики. Толстой в «Смерти Ивана Ильича» хотел показать запоздалое прозрение человека, прожившего пошлую жизнь, и потому Иван Ильич перед лицом смерти вопит. А шукшинский старик умирает как-то деловито и достойно, простившись

со старухой (как весомо, вместилище это последнее скупое «прости»!) и по-хозяйски подумав о могиле («Кому охота на таком морозе долбать. Зимнее дело... Што бы летом-то!»). Здесь последняя черта подводится под трудовой, достойно прожитой жизнью простого русского человека.

Есть у Василия Шукшина рассказ «Верую!» — удивительная история о попе и мужике Максиме. Это поп-реалист, если угодно. Точат попа неизлечимая болезнь и порожденная ею тоска. И нет уже поклонения богу, есть зрячая, в несчастье выношенная вера в победительную силу и высшую справедливость непрерывной жизни, постоянный духовный непокой. «Вообще в жизни много справедливого», — говорит этот странный поп на пороге смерти.

Душа болит и у мужика Максима. И вот поп и мужик встречаются, как водится, за пиришественным столом, и начинается у них один из тех знаменитых русских разговоров о смысле жизни, которые так умел описывать Достоевский. Между прочим, именно здесь сказаны удивительные, трагические слова: «Вот жалеют: Есенин мало прожил. Ровно — с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает». Есть в этих беспощадных словах что-то страшное и в то же время вещее. Сказал, как отрезал. Уж не о себе ли?

Разговор этот внезапно переходит в самозабвенную пляску, давящая тоска разрешается вдруг стремительным освобождающим движением. Это какой-то яростный вихрь, бесша-

автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело». У Шукшина автор скрыт, как бы отстранен от повествования, тут нет ни элегичности, ни указующего перста, ни навязывания писательского мнения (вспомним хотя бы такую естественную, ровную вещь, как «Танцующий Шива»). Просто течет жизненный поток, и люди живут в нем сами по себе. И вдруг писатель приоткрыл какую-то таинственную дверцу, и мы оказались в этом потоке, сумели всю эту жизнь увидеть и правильно оценить. И произошло это потому, что движение повествования совпало с движением жизни.

Василий Шукшин очень целеустремленно осваивал целый пласт бытия. Каждый его рассказ построен на случае, но случай этот как бы высвечивает всего человека, дает нам основные контуры характера. И потому в небольшой рассказ вмещается целая жизнь. А в прижизненных сборниках, особенно в «Характерах» и в «Беседах при ясной луне», эти рассказы особым образом продуманы, сопоставлены, стали фрагментами художественной мозаики. Так Шукшин постепенно выстраивал целостное пространство жизни, делая ее горизонтальный срез. И потому «Характеры» и «Беседы при ясной луне» — на редкость плотные, емкие книги, повесомее иных романов. Это закономерный результат стремления к четкости и лаконичности жанра, к строгой экономии прозаического слова.

Шукшин-рассказчик в совершенстве владел техникой жанра, но в его вещах нет щеголяния этим незаурядным мастерством, нет

навязчивой литературщины. Форма отодвигается куда-то вдаль, на третий план, а перед глазами читателей возникает подлинное явление реальности, пожелавшее рассказать о себе языком художественных образов. В рассказах Василия Шукшина властно зазвучал голос жизни, не нуждающейся в гриме, пудре и словесных кружевах.

Любопытно, что подобным ярко индивидуальным произведениям как-то трудно подражать. Никак не разнимаются они на приемы. Слишком очевидно, что созданные Шукшиным литературные формы немислимы без выявившейся в них жизненной правды. Вообще для этого писателя проблема литературной техники, мастерства как бы второстепенна, при всем его очевидном уважении к культуре прозаического слова, к литературной традиции. Читатель даже не замечает, насколько хорошо эти рассказы сделаны. А такое бывает лишь тогда, когда книжка написана действительно хорошо. На поверхности остался лишь напряженный интерес писателя к характеру, к внутреннему движению личности. По-видимому, это и есть подлинное, предельно далское от литературщины мастерство.

Чехов как-то сказал с горечью: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей». Шукшин любил своих обыкновенных героев, причем любил их всех — добрых и заблудших, молодых и стариков, горожан и поселян. И тут, по-видимому, надо сказать несколько слов о тсмах и героях рассказов Шукшина в связи с проблемой деревенской прозы. Его сельские жители сменили в нашей прозе «городских» героев, и в этом была своя правда.

Понятно, Шукшин был не один — писатели-«деревенщики» вошли тогда в литературу сомкнутой фалангой. И все же в их рядах Василий Шукшин занимал особое место. Он сам на это указывал: «Так у меня вышло к сорока годам, что я — ни городской до конца, ни деревенский уже. Ужасно неудобное положение». Но такая неопределенность никого не устроила, и разно думающие критики довольно единодушно присоединили Шукшина к «деревенщикам».

Но вот один за другим стали появляться «городские» рассказы Василия Шукшина — «Обида», «Как зайка летал на воздушных шариках», «Штрихи к портрету. Некоторые конкретные мысли Н. Н. Князева, человека и гражданина», «Привет Сивому!», «Други игрищ и забав» и др. Впрочем, и раньше было ясно, что при всем своем интересе к деревне, ее людям и проблемам он далеко не всегда подбирал героев по «сельскому» признаку — не случайно и в шукшинских рассказах о селе так много шоферов, механизаторов и т. д. Но только теперь стало ясно, что для Василия Шукшина прежде всего важна была не прописка человека, а его способность соизмерять свои душевные движения с движением окружающего бытия. Иначе говоря, он все время говорил о людях цельных, искренне, непосредственно откликающихся на любые жизненные перемены. А уж где живут такие люди — это дело десятое. Шукшин брал своих персонажей там, где он их находил. Сравните сельского жителя Веню Зблишкого («Мой зять украл машину дров!») и городского пролетария Костю из рассказа «Други игрищ и за-

бав». Оба — люди искренние, нервные, стремительные, бурно и болезненно откликающиеся на любую несправедливость. Ясно, что писатель ценил в них прежде всего эту непосредственность и духовный покой, «душу живу».

Впрочем, эта доброжелательность никогда не перерастала в идеализацию. У Василия Шукшина есть и суд, и ирония, да и сатире он отнюдь не чужд (см. его язвительные повести-сказки «Точка зрения» и «До третьих петухов»). Сам писатель говорил: «Все чаще и чаще в строку просится ирония, подчас весьма уже злая».

Сатиры Шукшина, конечно, требуют специального исследования. Ирония и гнев накапливались постепенно: это видно в таких рассказах, как «Други игрищ и забав», «Привет Сивому!», «Кляуза», «Три грации», «Постскриптум», «Жена мужа в Париж провожала». А сказка «До третьих петухов» показала, что писатель выходил к широчайшим обобщениям и беспощадно трезвым оценкам. Здесь спрессована в «бульонный кубик» целая философия истории. Это новая, интереснейшая страница многоликой, но внутренне единой российской «дьяволиады», развивавшейся от Пушкина и Гоголя к Достоевскому и Михаилу Булгакову. В ней беспощадность писательского суда равна его уважению к человеку. И в то же время это очень трезвый гуманизм, ибо человеку показывают, каков он есть. А суровее и справедливее суда нет.

И всюду этот суд писателя над своими героями совпадал с другим, незримым, но пос-

тоянно вершащимся судом — судом народа над самим собою. Очевидно, что такой суд у нас всегда опирался на непростую, зрячую любовь народа к самому себе. Любовь эта высока и в то же время требовательна в своем отрицании всего чуждого и недоброго. Эту суровую требовательность народного суда испытал на себе рвущийся в деревенские геростраты бригадир Шурыгин (рассказ «Крепкий мужик»), столкнувшийся с единопдушным осуждением его упрямого своеволия. У Шукшина всюду заметно это желание и умение понять и принять «глас народа», точку зрения большинства. Это видно и в писательском уважении к точности живой и гибкой народной речи: «Выше головы не прыгнешь; лучше, чем сказал народ (обозвал ли кого, сравнил, обласкал, послал куда подальше), не скажешь». Потому-то рассказы его и обрели подлинно массового, внимательного и благодарного читателя, сумели каждому из нас сказать что-то насущно важное, искреннее и доброе.

В скупых на слово и оценку рассказах Василия Шукшина требовательная дума о человеке и его жизненном деле чаще всего не лежит на поверхности, скрыта за контурами очерчиваемого характера. В сборнике мысль эта более ощутима — отсюда незаурядный успех шукшинских «Характеров». Но была у него еще одна форма выражения, принципиально иной творческий язык — кинематограф. Здесь думы писателя передавались миллионам, и потому проза Василия Шукшина так легко преображалась в фильмы. Причем здесь, на стыке литературы и кино, возникали

новые варианты старых вещей (фильм «Странные люди»). Преображению этому в немалой мере способствовал поразительно естественный диалог.

Рассказ Шукшина потому и емок, что герой в нем именно выговаривается, выявляет себя через живое народное слово. Слово это, меткое, точное и гибкое, становится делом, действием, давая повествователю немалую творческую свободу. «Прямая речь позволяет мне крепко поубавить описательную часть», — говорил сам Шукшин о своих диалогах. И это слово стало основой шукшинских фильмов. Более того, оно подчиняло себе, своей логике кинематографический материал. В результате возникало поистине уникальное кино, поражавшее, а порой и раздражавшее киноведов своей предельной отдаленностью от мод и новаций, своей, если можно так выразиться, нецитатностью. Тем не менее западные кинематографисты на XVI Международном кинофестивале в Венеции (1964) присудили «Золотого льва» фильму Василия Шукшина «Живет такой парень», признав тем самым бесспорную оригинальность и талантливость этой неблизкой и, по-видимому, не до конца им понятной картины.

Впрочем, Шукшин не добивался европейской славы. Другое его волновало. Потому, наверное, в кинематографе, как и в литературе, он на время был как бы заслонен художниками, чье высокое профессиональное мастерство было видно, так сказать, невооруженным глазом, чьи фильмы словно специально делались для очередного Каннского фестиваля, для специальной премии жюри за режис-

серское мастерство. Об ином из этих режиссеров киноведы могли сказать (и говорили): «это наш Феллини» или «это наш Бу Видерберг» — с такой легкостью и благосклонностью угадывались в кинокартинах цитируемые источники.

Многих потрясла и объединила «Калина красная» (Шукшин-актер и его фильм завоевали первые места на зрительском конкурсе 1974 года). И все же не все ее приняли и поняли. Фильм обвиняли в эклектичности, развинчивали по частям, торжествующе указывали на «уязвимые места» и т. д. (см. материалы обсуждения «Калины красной» в журнале «Вопросы литературы», 1974, № 7). В такого рода критических и недоумевающих выступлениях с достаточной ясностью было высказано личное отношение к фильму и режиссеру, но не объяснен очевидный факт уникального и, что самое главное, заслуженного успеха картины.

Пробовали критиковать фильм и по иной, внеэстетической схеме: как же так получается, герой — уголовник-рецидивист и т. д. Ответ на это можно найти в «Записках из Мертвого дома» Ф. Достоевского. Или возьмите пластинку с записями замечательной русской певицы Надежды Плевицкой и прослушайте знаменитую, любимейшую народную песню «Славное море — священный Байкал», этот монолог беглого каторжника, где, в частности, с особенным проникновением спеты следующие слова:

Хлебом кормили крестьянки меня,
Парни снабжали махоркой.

Почему мы должны быть жестокосерднее неизвестных русских людей, пожалевших человека в несчастье? Вспомним, что в одном раннем шукшинском рассказе и в фильме «Странные люди» звучит шалашинский бессмертный голос, знаменитая народная песня-легенда о двенадцати разбойниках и их атамане Кудеяре, где есть объясняющие прокудинскую судьбу слова: «Вдруг у разбойника лютого совесть господь пробудил». Это-то пробуждение и показано в «Калине красной». И потому шукшинский фильм — это и новый вариант старинной народной легенды о раскаявшемся разбойнике, и потому так смешны и неглубоки были придирки к бытовым деталям картины. Критиковали изображение воровской «малины», но забыли о глубокой человечности народной легенды.

Конечно, Шукшин не только жалел своего Егора Прокудина, преступно загубившего в себе сильную и даровитую натуру. В одном интервью писатель сказал: «Тема эта, когда жизнь человеческая разменивается на пятаки, прожигается просто так, меня волнует необычайно». И потому «Калина красная» выполнена в трагическом ключе. Здесь все время вершится суровый суд над героем, и зрители понимают справедливость этого суда. И все же в фильме Василия Шукшина, как и в исполняемой Плевацкой песне, есть и другое — человеческое, иными словами говоря, народное отношение к несчастью, к трагедии. Это подлинно гуманное отношение люди поняли и приняли. Здесь снова обнаружилось то общее, что связывало Шукшина-рассказчика и его читателей, — умение гово-

рить о близких, понятных и всем пужных вещах.

Обо всем этом мы иногда забываем, думая о том, что смог бы еще сделать Василий Шукшин, если бы не погиб так рано. Но к сорока пяти годам он уже сделал «Калину красную», а ведь одного этого фильма с лихвой хватило бы на целую режиссерскую и актерскую судьбу... Если бы Шукшин был только автором «Характеров», то и тогда его имя осталось бы в истории советской литературы. И если бы каждый писатель, режиссер или актер сумел к сорока пяти годам создать нечто равное творческому наследию Василия Шукшина, это уже было бы немало.

В последних интервью писатель говорил о стремлении изменить весь строй своей жизни: «Чувствую, что я сам должен перейти на какой-то другой режим работы. Может быть, к работе более зрелой, более объективной и более беспощадной». Шукшин хотел уйти из кинематографа, быть может, совсем уехать из Москвы в родную деревню и всецело отдаться литературе. Тут, конечно, огромное влияние оказала встреча Шукшина с Михаилом Шолоховым. Кроме того, в этом решении ясно видно осознание собственной творческой судьбы и понимание всей необходимости нового слова, сосредоточенности в будущем движении к цели.

Разумеется, Шукшин сказал бы то верное и авторитетное слово, которое сейчас так нужно всем нам. И сам он понимал необходимость и неизбежность новых глубоких мыслей, начинающихся за пределами личного писа-

тельского опыта и непосредственных впечатлений: «И в книгах и в кино я говорил лишь о тех, кого знаю, к кому привязан. Делился как умел своими воспоминаниями. Теперь надо выходить на дорогу более широких размышлений. Требуется новая сила и смелость, требуется мужество открывать новую глубину и сложность жизни...» У Василия Шукшина были эта сила и смелость, было право на новое правдивое слово и пронизательную оценку. И слово уже начинало выговариваться в поздних рассказах и в таких тяготеющих к широким обобщениям, хотя и недосоставленных, вещах, как роман «Я пришел дать вам волю» и повесть-сказка «До третьих петухов».

Но эта вдохновенная, стремительная жизнь оборвалась на полуслове, едва вырвавшись на столь желанный простор и приступив к исчерпывающему выявлению скрытых в ней сил и возможностей. И навряд ли нужно теперь гадать, каким было бы это новое слово. Нам предстоит собрать и заново продумать и оценить все то, что успел сказать Василий Шукшин. И эта культурная работа сама по себе достаточно важна и трудоемка.

Конечно, творчество Василия Шукшина пуждается не только в монографическом исследовании. Его надо поставить в определенный литературный ряд, сопоставить со сходными и отличными явлениями в нашей прозе. Наследие Шукшина-рассказчика не будет до конца понятно, пока мы не определим его место и значение в истории русского советского рассказа. А для этого нам следует вернуть-

ся к истокам этого прозаического жанра,
к его многосмысленной истории и тради-
циям.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ



Когда зарубежная и русская театральная классика одерживала свои этапные победы, то происходило это потому, что на сцене встречались и протягивали друг другу руки равноценные явления, самобытные виды искусства — высокий театр и высокая литература (драматургия). Античная драма и афинский театр, Шекспир и его «Глобус», Мольер и его собственная труппа, Островский и Малый театр, Чехов и Московский художественный театр — во всех этих счастливых встречах и классических союзах творцов есть общее, та основа, которая объединяет разнородные явления. Здесь всюду вначале было *слово*.

Оно было предложено театру литературой, которая, как известно, и есть искусство слова. Причем в этом случае классическая литература говорила именно то слово, какое нужно было классическому театру, рождая для сцены новый полноценный художественный организм — драму. Конечно, театр творчески преображал это слово (или, что точнее, художественный образ) режиссурой, актерской игрой, жестом и мимикой, музыкой и художественными декорациями и предлагал получившийся в результате спектакль зрительному залу, где

дения. Выясняется, что, несмотря на все заявления о самостоятельности, и здесь в основе всего — слово (это отчасти подтверждается наличием рати сценаристов). Кинематограф, как и театр, тоже стремится к союзу с литературой, хотя очевидно, что в этом случае получается содружество иного уровня и рода, и о равноправии говорить приходится редко.

Такие стремления у деятелей кино родились не сразу. Когда кинематограф окончательно оформился как самостоятельная, хотя и не имеющая собственной музыки, сфера искусства, его теоретики поспешили заявить о самостоятельности кино и отрешивались от всяких связей с литературой. «Кино медленно освобождалось от плена соседних искусств — от живописи, театра. Теперь оно должно освободиться от литературы», — решил в 1926 году Юрий Тынянов. Характерно это обращение теоретика литературы к теории кино и сценарной работе (таков был путь многих русских формалистов). Интересна и вера Тынянова во всеисильность кинематографа как самостоятельного вида искусства. Недаром в той же статье «О сценарии» он с непонятной легкостью написал: «Можно взять с полки любую книгу — даже библиографический указатель — и разбить ее на кадры». Правда, сам Тынянов-сценарист почему-то выбрал тургеневскую «Асю». Но это могло быть простой случайностью.

С тех пор многое изменилось, Кинематограф все чаще стал брать с библиотечных полок совсем другие книги, отнюдь не библиографические указатели, не «любые» виды печатной продукции. Выбирались книги высоко-

художественные, классические, всемирно знаменитые, использовалось и все незаурядное или хотя бы премлемое по качеству и литературе новейшей. Некоторые итоги этого непростого, далекого от завершения процесса в современном кинематографе назвал, выступая в 1974 году на обсуждении шукшинской «Калины красной», писатель Сергей Залыгин.

«В последнее десятилетие наше кино, кажется мне, — говорил он, — теряет свою самостоятельность как вид искусства, оно как бы не доверяет самому себе, не использует своих возможностей, а все это потому, что чем дальше, тем больше оно занято экранизацией.

Не постановкой фильмов, а именно экранизацией лучших по жанру произведений. Не разработкой собственных глубинных основ, а приложением своих технических средств к уже законченным, вполне независимо от него созданным произведениям искусства».

Сергей Залыгин достаточно точно определил общий характер сегодняшних взаимоотношений литературы и кинематографа. В том же обсуждении сам Василий Шукшин, продолжая эту мысль, заметил: «Путь от литературы к кино — путь необратимый». Мы не будем останавливаться на том, как этот путь характеризует природу и современное состояние кинематографа. Это не входит в нашу задачу. Напомним лишь, что попытки режиссеров совсем обойтись без литературной основы или же предельно эту основу ослабить, разложить на кадры приводят пока к откровенно экспериментальному, эзотерическому, построенному на зашифрованных символах и излишне тон-

ких и потому легко рвущихся ассоциациях кино. Оно может вызывать чисто профессиональный интерес и нравиться нашим и зарубежным киноведам, но в таком кино осязательная вторичность и замкнутость.

Нам хотелось бы остановиться на взаимоотношениях литературы и современного театра и кинематографа. При всей их сложности отношения эти отнюдь не лишены взаимности. Об этом стоит говорить еще и потому, что Чехов или Шекспир, в отличие от новейших писателей (например, польского фантаста Станислава Лема, оспорившего в «Известиях» трактовку своего романа «Солярис» в фильме А. Тарковского), не могут ответить современным режиссерам, обратившимся сегодня к их произведениям. Поэтому мы и попытались в главе «Преображение классики» показать некоторые аспекты отношения современного театра и кинематографа к художественной литературе, и в особенности к классическим, общезначимым произведениям.

Понятно, что и литература многое может предложить театру и кино. Естественно, обо всем не скажешь, и потому в главе «Театр Александра Вампилова» очерчено характерное и незаурядное явление в истории советской драматургии и нашего театра. Проблемы эти сложны и не раз вызывали ожесточенные споры, воспринимались чисто эмоционально. Тем не менее в них отчетливо различим и теоретический аспект, нуждающийся в спокойном исследовании и осмыслении.

Русская классическая литература встречает каждого из нас на пороге сознательного бытия и сопровождает на протяжении всей жизни. И всегда она — урок, всегда нам помогает, «выпрямляет» человека, являя ему великие взлеты и грандиозные катастрофы героев-искателей. В книгах великих русских писателей, составивших золотой фонд отечественной культуры, воплотились народные мечты и идеалы, выражен высокий социально-этический пафос. Эти живые, отнюдь не потерявшие силу и правду идеалы и по сей день продолжают свою неоценимую культурную работу, участвуя в формировании личности современного человека. «Классическое наследие активно участвует в борьбе за нового человека, за его нравственное и эстетическое воспитание, за дальнейшее развитие многонациональной социалистической культуры»¹, — отмечал критик Н. Потапов.

И потому так понятно стремление воплотить эти живые ценности в зримые образы, распространить влияние русской классики современными средствами театра и кинематографа. Наши режиссеры дали немало примеров талантливого, бережного воплощения класси-

ческого наследия на сцене и на экране. В 40 — 50-е годы появилось немало отличных экранизаций и инсценировок, и по сей день остающихся образцовыми и не раз повторяющихся телевидением (вспомним хотя бы «Горе от ума» с М. Царевым, «Живой труп» с Н. Симоновым и «Ревизора» с В. Толубеевым). Пусть кое-что в этих фильмах и спектаклях кажется сейчас устаревшим, но они были поставлены в высшей степени профессионально и тщательно, там играли (и как играли!) лучшие актеры тех лет. И казалось, что после этих мастеров возможно и правомерно лишь еще более высокое и чуткое к пафосу русской классики отношение.

Но вот что тут надо сказать. В современном мире классика часто говорит вещи более весомые и глубокие, чем иные книги писателей наших дней. Сила и авторитет этого органичного, искреннего и живого слова исключительно велики. В книге П. В. Палиевского «Пути реализма» точно сказано об этом: «Между прочим, экранизация старых произведений литературы показывает, с какой силой эти бесплотные образы рвутся к воплощению, как они хотят участвовать в современной жизни. Их встречает жадный взаимный интерес»². Бесстрастная статистика сообщает: наиболее читаемыми художниками слова сегодня являются Толстой и Достоевский. Выясняется, нам всем долго еще придется думать над тем, что они сказали. Более того, их мыслями, творчеством многое сейчас поверяется.

И главной целью экранизирующих и инсценирующих классика режиссеров является

именно популяризация, распространение не-стареющих гуманистических идей передовой русской литературы. Ясно, что это достаточно непростое дело, ибо сначала эти идеи надо попытаться понять правильно, а затем воплотить их средствами своего искусства. Между тем в статьях и рецензиях некоторых театроведов и кинокритиков навязчиво мелькает превратившееся в затертый штамп выражение «новое прочтение». Кто-то там взял, да и прочел классику по-своему, по-современному. Иначе говоря, перетолковал все на свой лад. Такому «новому прочтению» порой привычно аплодируют.

Но давайте задумаемся: что же такое «новое прочтение»? В идеале это примерно следующее: появился некий титан, способный не только понять и воплотить идеи классика, но и сказать в то же время нечто по меньшей мере равноценное. Пришел и, так сказать, приписал недрогнувшей рукой что-то новое к уже существующему шедевр. Но во-первых, что-то не видно таких титанов. Во-вторых, соавторство в этом случае — вещь по меньшей мере рискованная. Ибо существует цельное и неделимое произведение классической литературы, которое должно заговорить на языке современного театра или кино. И задача режиссера состоит в том, чтобы этому помочь. Задача нелегкая, а потери, как показывает практика, почти неизбежны. Вспоминаются слова Василия Шукшина, сказанные во время работы над фильмом «Они сражались за Родину»: «Мы ничего в Шолохове не изменяем. Ни Бондарчук, ни я. Дай бог справиться!»³.

По-видимому, такую точку зрения могут назвать односторонней, не дающей современному художнику должной творческой свободы и т. д. Между тем в подобных спорах забывается один важный факт: произведение отечественной классики живет в наши дни именно потому, что в нем существует целостное неумирающее ядро, сжатая, ни на минуту не прекращающая своей работы и соединяющая данное произведение со всем классическим наследием мысль. К этому живому ядру можно, конечно, относиться по-разному.

Иной посмотрит на него, как на комок мертвой глины, который надо хорошенько размесить и вылепить из него свой собственный бюст. Такое бывает, и некоторые режиссерские биографии напоминают базарные полки с глиняными котами-копилками, вылепленными из живой плоти произведений Шекспира, Мольера, Достоевского, Гоголя, Тургенева. Глядя на эти претенциозные, намеренно глухие к подлинному голосу и смыслу классики интерпретации, вспоминаешь меткие слова Гоголя: «Много есть таких предметов, которые страждут из-за того, что извратили смысл их...»⁴. Не сразу становится ясно, что интерпретатор, прилепившийся к классике, не может без нее существовать (своего нет или же совсем мало), а вот классика прекрасно живет без навязчивого пристава, он ей только свет застит. И когда затейливые режиссерские «задумки» во имя «нового прочтения» заглушают голос классики, это нельзя оправдать эмоциональными суждениями типа «художник имеет право так видеть вещь» или «это талантливо, и потому имеет право на существ-

к экранизациям и инсценировкам заставляет задуматься о сегодняшней участи классических произведений. Сейчас много говорится о развитии технических средств, теснящих литературу. Казалось бы, новые формы должны были принести с собой и принципиально новое содержание, сказать свое, особенное слово. Однако телевидение и кинематограф все чаще обращаются к классике, чье старое великое слово оказалось необходимым и жизнеспособнее многих новаций. Шукшин говорил: «Шолоховская проза твердо стоит, тут ничего не скажешь. Стоит и живет, и кино вертится вокруг нее»⁷. То же можно сказать и обо всей русской классике, вокруг которой роятся режиссеры. Можно лишь приветствовать участвующие обращения к столь устойчивым и жизнеспособным духовным ценностям. Но не надо забывать и мудрые слова Томаса Манна о кино: «Оно граничит с искусством, часто, как голая сенсация, стоит намного ниже его, а в счастливейших случаях захватывающе сливается с ним, входит поистине в его сферу»⁸. Здесь с достаточной ясностью сказано, что стремиться надо к слиянию, а не к противостоянию. Только на этом пути возможны «счастливейшие случаи» встреч с подлинными ценностями.

Русская классика часто давала нашим режиссерам весомые уроки, сообщая их творческой фантазии новую силу и глубину. Вспомним кинематографическую судьбу «Тихого Дона» М. Шолохова. В фильме Сергея Герасимова книга эта обрела вторую жизнь, и зримые образы кино настолько слились с образами литературными, что актер П. Глебов

навсегда отождествлен в памяти зрителей с Григорием Мелеховым... Произошло это потому, что режиссер бережно и внимательно прочел и перенес на киноэкран книгу М. Шолохова, понимая и учитывая при этом известную ограниченность технических средств кинематографа и бесспорное превосходство литературы. Какие-то персонажи и эпизоды выпали из фильма. И все понимали, что это вовсе не так уж хорошо, ибо у Шолохова ничего лишнего нет. Лишнее осталось за пределами «Тихого Дона» — в черновиках, записных книжках, вариантах. И все же основные мысли и уроки книги М. Шолохова обрели в фильме С. Герасимова вторую жизнь, ибо в основе этой экранизации лежало уважение к писателю и его произведению.

Но рядом с внимательными к тексту экранизациями и инсценировками живут и спектакли, проникнутые иным пафосом. Классическое произведение иногда рассматривается режиссером, как *подсобный материал*, на котором удобно демонстрировать свое профессиональное мастерство. Здесь не о неудачах будет говориться: в таком сложном деле они неизбежны и понятны, хотя и огорчительны. Хотелось бы остановиться на вещах получившихся, удачных, но отличающихся особым взглядом на классическое наследие. Тем более взгляд этот с необыкновенной легкостью распространяется и на популярные произведения советских писателей (всем известный пример — снятая по пьесе М. Булгакова комедия Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», о которой будет сказано ниже).

Но прежде, видимо, нужно сказать несколь-

ко слов о теоретическом аспекте проблемы. Может быть, вольного обращения с классикой требует сама специфика театра и кино? Выслушаем же теоретиков.

Вот авторитетная книга немецкого искусствоведа Зигфрида Кракауэра «Природа фильма». В ней говорится по интересующему нас поводу: «Экранизация оценивается в первую очередь не по тому, насколько она отвечает природе кино, а по точности передачи основного содержания литературного источника и по мастерству их выполнения»⁹. Кракауэру вторит французский киновед Андре Базен: «Хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы и духа первоисточника»¹⁰. Вроде бы все ясно, и не стоило, казалось бы, обращаться к авторитетам для подтверждения всем известных истин.

Но существует и диаметрально противоположная точка зрения, также высказанная на языке теории кинематографа. Наиболее четко и откровенно сформулирована она Виктором Шкловским в давней статье с характерным директивным названием «Как ставить классиков». Вот что он писал тогда: «Кино — великий искажитель. Каждая эпоха имеет право переделывать предыдущую... С Толстым, Пушкиным, Лермонтовым и Достоевским нужно бороться по линии изменения сведений, которые они сообщают. Кинокартина будет существовать рядом с литературным произведением, пользуясь его материалом и в то же время вытесняя его. Иначе быть не может»¹¹.

От этих сплеча рубящих строчек так и веет нигилистической самоупоенностью. Ну что ж, время ушло безвозвратно вместе со сво-

ими «антиклассическими» фильмами, а русская классика осталась с нами, еще раз доказав свою жизнеспособность и актуальность. И можно было бы позабыть о старых, самими авторами ныне отрицаемых теориях и заняться проблемами сегодняшнего дня. Но вот мы открываем сборник «Книга спорит с фильмом» и читаем в статье киноведа Майи Туровской: «Экранизация лишь на первый взгляд почтительное следование великому образцу. В действительности она всегда единоборство... Адекватное, или даже конгениальное, произведение киноискусства создается не точным следованием оригиналу, а в борьбе с ним»¹². И далее следует ссылка на Шкловского, разъясняющая происхождение этих мыслей.

В другой своей статье М. Туровская скорбит по 20-м годам, тем «золотым» временам, когда нормой обращения режиссеров с произведениями отечественной классики была «обязательная полемика». Критику не нравится идея канонизации классики, возобладавшая в 30-е годы. Поэтому в современном кино и театре приветствуется иная, противоположная идея: «Сегодняшний театр — в самом общем виде — исходит не из драмы, а из себя»¹³. В этом обобщении откровенная натяжка, стремление выдать желаемое за действительное, видны, так сказать, невооруженным глазом. Старая теория эстетического насилия над классикой оказалась, как видим, весьма живучей и цепкой. Но она ожила не только как чистое теоретизирование.

Напротив, теоретики идут за «новаторами», обосновывая их право на «абсолютную твор-

ческую свободу». Да и как не стать храбрым «новатором», когда бестрепетной рукой теоретика современным интерпретаторам русской классики выдается вот такой «мандат»: «Театр может оказаться и впереди или вне зрительского опыта... Но проходит время... Многое из того, что казалось «легкомыслием», «непонятным», «насилием», становится всеобщим достоянием и никого уже не смущает»¹⁴. В этом поражает не столько оправдание и прославление эстетического насилия (это-то понятно, хотя и абсолютно неприемлемо), сколько отеческая защита «легкомыслия». Очевидно, что у слов этих вполне конкретный адрес.

Да и режиссеров, чье право на «новаторство» столь любезно утверждено А. Свободным, тоже, по-видимому, легко найти: достаточно просмотреть рецензии критика и его единомышленников. Когда режиссер А. Эфрос сделал на телевидении спектакль по «Герою нашего времени», этот мрачный феерический балет, где кружатся в бессмысленном танце тонкошей, с обвисшими усами Печорин (О. Даль), плотный Грушницкий (А. Миرون) и как кукла разряженная, с пустыми безумными глазами Вера (О. Яковлева), эта инсценировка (не раз затем повторенная) буквально на следующий день после премьеры была объявлена новым словом, глубоким прочтением лермонтовского романа и пр. Так же был встречен критикой и новый фильм-балет А. Эфроса «Фантазия», где ничего почти не осталось от тургеневской повести «Вешние воды», но где зато более чем достаточно режиссерских «задумок» и утомительного самовы-

ражения исполнителей главных ролей¹⁵. Не говорю уже о спектакле «Вишневый сад», поставленном А. Эфросом в Театре на Таганке. Там пьяный Лопухин пляшет свой танец на чужих могилах, а критика этому танцу привычно аплодирует. Ее мало смущает тот факт, что после этой постановки Эфроса от Чехова «остались лишние детали, которые некуда девать»¹⁶. Словом, в такого рода статьях и брошюрах с восторгом принят и обобщен реальный творческий опыт, теоретически осмыслены и канонизированы конкретные явления и тенденции в современном искусстве. Явления эти достаточно влиятельны и популярны.

Дело в том, что интерес к русской классике, усилившийся в последние годы, породил новую волну экранизаций и инсценировок. Но в некоторых фильмах и спектаклях творческая фантазия их создателей пошла по пути сознательного упрощения, бесцеремонного «осовременивания» и весьма субъективного толкования классики. Иногда создается впечатление, что за надежно защищающей от критики формулой «новое прочтение» скрывается профессиональная неспособность, неспособность понять и воплотить в своих фильмах и спектаклях всю сложность и многосмысленность классических произведений. У некоторых режиссеров заметно и тщательно скрываемое неверие во внятность, доходчивость русской классики. Наблюдается трогательное стремление «помочь» классикам, сделать их произведения более понятными, яркими, злободневными, перевести их на пестрый «модерновый» воляпук. Происходит своеобразней-

ший процесс «поновления» и адаптирования классического наследия русской культуры.

Процесс этот в первую очередь ставит перед нами проблему воспитания молодых зрителей. К сожалению, молодежь теперь все чаще знакомится не с самими книгами, а с экранными и сценическими вариантами классических шедевров. Вполне понятно стремление посмотреть новый фильм нашумевшего режиссера, попасть в модный театр на премьеру, увидеть очередную работу популярного актера. Но именно в силу этого колоссального, не поддающегося учету культурного влияния театра и кинематографа необходимо выискать внимание к инсценировкам и экранизациям русской классики.

Тут будут равно непродуктивны и все отрицающий разнос, и чисто потребительские восторги, и преклонение перед «ищущими», «талантливыми» художниками. Все рассматриваемые здесь фильмы и спектакли имели успех, у них был и есть свой благодарный зритель и конечно же то, что именуют «хорошей прессой». Ясно, что эта творческая тенденция весьма влиятельна и достойна внимательного изучения.

Особенно это необходимо сделать в отношении театральных инсценировок. Ибо спектакль, строго говоря, не имеет особенной протяженности во времени. Он живет всего несколько часов и вечером другого дня оживает снова, но уже в ином обличье. Спектакль, в сущности, подобен зерну из древней притчи: он не оживет, если не умрет. Атмосфера спектакля невозстановима, ибо невозможно возро-

дить публику того времени, без которой театр непонятен. Сохранились тексты драм Эсхила, Софокла и Еврипида, но вместе с афинским демосом безвозвратно ушла, скрылась в прошлом глубинная суть античной трагедии. И тут нам не поможет Аристотель со своей «Поэтикой».

В кинематографе точка зрения режиссера закреплена на пленке и воспроизводима, но и тут невозстановима публика с ее неповторимым отношением к данному факту искусства. Дух эпохи, увы, смертен, и реставрация его всегда будет в той или иной мере неполна и субъективна. Как будут судить о сегодняшних спектаклях и фильмах завтра, когда останутся лишь одинаково пристрастные хвалебные и ругательные отзывы? Один Гоголь в гениальном «Театральном разезде» запечатлел навечно подлинные голоса своей публики, ее непосредственную реакцию на спектакль. Сейчас ничего подобного нет. И поэтому социологическое исследование состава зрителей, например, Театра на Таганке может сказать нам и будущим историкам театра больше, чем иная критическая статья.

И еще надо помнить, что все разбираемые тут спектакли и фильмы не разрознены, они составляют определенный культурный ряд, явление, влиятельную тенденцию в современном кинематографе и театре. И в этом ряду явлений нас прежде всего интересует точка зрения режиссеров на классическое наследие русской литературы, получившая довольно широкое распространение и признание части публики и критики.

В Московском театре сатиры поставили

«Ревизора» — одну из самых печальных и загадочных пьес русского репертуара. В XIX столетии писатель В. Ф. Одоевский именовал «Ревизора» русской трагедией, а философ Петр Чаадаев писал о пьесе: «Никогда общество не бичевали подобным образом... никогда не бросалось в лицо публике столько оскорбительного...»¹⁷. Да, эта «комедия» была сильным средством. И не Гоголь виноват в том, что средство это не подействовало... Все же слово было сказано и вызвало определенный отклик.

Но в сегодняшнем Театре сатиры решили сыграть великую комедию «повеселее»: с танцами, эксцентрическими буффонадами, тонким ароматом эротики. «Недотянул» Гоголь, недостаточно весел — и его «дотягивают», вставляя в ткань спектакля аттракционы, подчеркнутое комикование и даже изящную, в духе классического кафешантана, сценку пляски-переодевания облаченных в очаровательное дезабилье Анны Андреевны (В. Васильевой) и Марьи Антоновны (Т. Ицыкович). Режиссер В. Плучек оказывает классике скорую и эффективную помощь, превращая слишком печальную и непонятную пьесу Гоголя в непритязательный, исправно увеселяющий публику водевиль. Вот спасибо, помогли классике...

Бог с ним, с гоголевским текстом, все его знают наизусть, пусть сам по себе льется со сцены, раз уж нельзя без него обойтись. И публика в Театре сатиры сместя, но не над горьким и гневным словом Гоголя, а над тем, как ксверкает это слово Добчинский (А. Ширвиндт), как падает со стула Спартак Мишу-

лин, как строит потешные рожи городничий (А. Папанов). Спектакль четко распадается на две независимые друг от друга части — заглушаемый, заслоняемый трюками текст Гоголя и лежащий на поверхности водевиль В. Н. Плучека.

Вспоминаются слова, сказанные замечательным критиком Николаем Надеждиным в 1836 году после премьеры «Ревизора»: «Ошибаются те, которые думают, что эта комедия смешна, и только. Да, она смешна, так сказать, снаружи, но внутри это горе-горе-ваньице, лыком подпоясано, мочалами испутано»¹⁸. В «Ревизоре» Театра сатиры царит простое веселье, бездумный смех, тот самый поверхностный комизм, о котором писал Надеждин. Намеченную творческую и коммерческую задачу режиссер и театр выполнили — за счет Гоголя. Но нельзя ли выбирать для столь веселых и непритязательных режиссерских экспериментов в стиле Мейерхольда иные объекты? По-видимому, надо заранее согласиться с теми поклонниками и защитниками Театра сатиры, которые с негодованием укажут нам на специфику этого театра и на его немалые достижения и заслуги. Но напомним, что достижения были тогда, когда театр следовал своей специфике и ставил соответствующие его возможностям и профилю пьесы.

Театру на Таганке показался недостаточно «левым», прогрессивным Александр Сергеевич Пушкин. Жуковский, встретившись в 1815 году с юным Пушкиным, писал князю Вяземскому: «Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет»¹⁹. Режиссер

Юрий Любимов поставил перед собой и перед актерами иную задачу. И потому в его спектакле «Товарищ, верь...» один из наиболее государственно мыслящих умов России, утверждавший положительную русскую культуру, автор железного стиха «Клеветникам России» и бескомпромиссного в своем трезвом патриотизме письма 1836 года к Чаадаеву превращен в вечного лицеиста, какого-то буйного «штюрмера», гусарствующего отрицателя, всем показывающего кукиши в кармане и одинаково бездумно, залихватски выкрикивающего и лицейские стихи, и гениальнейшие строки: «На свете счастья нет, но есть покой и воля». Какой уж там гигант... Откуда позаимствована столь упрощающая диалектику пушкинского мышления и личности трактовка? Видимо, эту трактовку и имел в виду А. Свободин, когда с такой снисходительностью говорил о хроническом «легкомыслии» своих вольных интерпретаторов русской классики.

В конце жизни Пушкин оглянулся на свою молодость и заметил:

Вращается весь мир вокруг человека, —
Ужель один недвижим будет он?

И вся его жизнь — уникальный пример взыскательного самовоспитания, гибкой и в то же время необычайно целеустремленной эволюции органически слившихся в Пушкине гениальной русской личности и великой национальной поэзии. Как можно не замечать этого движения поэта от обаятельного юношеского озорства к умению все постичь и понять?

Хорошо знавший Пушкина историк М. П. Погодин в 1829 году записал в своем

дневник: «Думал о Пушкине. В нем действует дух. — Чем дальше, тем частных будет меньше. Не будут удивляться Пушкину, Шеллиngu, но духу, в них действующему»²⁰. В спектакле Юрия Любимова это движение духа Пушкина сознательно упрощено, оставлено на нужном и доступном театру уровне с помощью весьма тенденциозного подбора «частностей» — цитат и произведений. И вот результат: по сцене Театра на Таганке носят пятеро Пушкиных. Да, они очень стараются. Но никак не может из них составиться настоящий Александр Сергеевич Пушкин.

Блистательный знаток русского театра Аполлон Григорьев заметил как-то: «Сфера душевных сочувствий Пушкина не исключает ничего до него бывшего и ничего, что после него было и будет правильного и органически — нашего»^{21–22}. Взявшись воплотить на своей сцене духовный облик Пушкина, Театр на Таганке многое в этом облике отверг и искажил. Театр сам подверг себя испытанию Пушкиным — абсолютным критерием, безошибочным мерилom русской культуры — и не выдержал этого испытания*.

Все это не отдельные, обособленные явления, а продуманный стиль, тонкая, учитывающая вкусы и настроения определенных групп зрителей режиссерская линия. Режиссер Юрий

* Убедительны веские критические замечания о том же спектакле пушкиниста В. Непомнящего («Новый мир», 1974, № 6), к которым остается лишь присоединиться. Нельзя не согласиться и с его общей оценкой спектакля «Товарищ, верь...»: «Самым печальным оказывается то, что возникающий в спектакле образ имеет к Пушкину отдаленное отношение...»

Любимов стремится любой ценой сохранить лицо и уровень своего стареющего «молодежного» театра, удержать свою публику, которая изрядно переменилась, и с этой целью упорно укрепляет несколько пообветшавший миф о р-р-революционном, новаторском, взрывающем все старые формы и каноны Театре на Таганке. За всем этим явственно просматривается вполне определенное отношение к классике и ее интерпретациям.

И лучше всего это подтвердил «составной» спектакль того же театра «Бенефис», приуроченный к 150-летию А. Н. Островского. Уже то примечательно, что театр *составил* юбилейный спектакль из фрагментов трех пьес Островского, продемонстрировав тем самым характерное пренебрежение к тексту классика русской драматургии. «Бенефис» четко распался на три части. Ближе, всего доступнее театру забавная комедия о простодушном Бальзаминове, и в этой водевильной части спектакля много непосредственности, озорства и веселой выдумки. Здесь свойственная театру техника монтажа трюков и режиссерских и актерских находок предельно обнажена. А вот с пьесой «На всякого мудреца довольно простоты» уже сложнее. Тут уж Островского пришлось «дотягивать», приукрашивать намекающими репликами в зал, эротикой, музыкой, плясками. «Гроза» же попросту невнятна, блекла и скучна. Здесь в спектакле зияет пустота, которую нечем заполнить. Да, Островский — не Салтыков-Щедрин, и тут не поиграешь на аллюзиях, репликах в зал и намеках. И публика Таганки принимает эту часть «Бенефиса» с явным недоумением.

Это искреннее недоумение — лучший ответ на все рассуждения о Брехте, новаторстве, подчеркнутой театральности, приемах балагана, талантливых исканиях и праве художника на свою точку зрения, на свою интерпретацию русской классики.

Таким же «составным» спектаклем стала и «Ревизская сказка», где режиссер извлек из Гоголя много обличающих фраз и превратил их в язвительные ответы своим многочисленным оппонентам. Не в том даже дело, что Россия представлена здесь в облике полупьяного портного, лениво издевающегося над печальным Гоголем и что с Ноздрева и его зятя Мижуева все время спадает исподнее. В этом спектакле Таганки с помощью сложнейших режиссерских изобретений и новаций выражена несложная старая идея: тупицы и чиновники не могут понять исканий талантливого художника и всячески ему мешают, глумятся. Даже если это и так, то при чем тут публика? В таком случае надо собрать своих оппонентов в зале Таганки и сказать им все это. А то разговор идет через головы зрителей, несколько подавленных этим мрачным и злым спектаклем, привычно претендующим на новаторство.

Новаторство это весьма неново. Во время парижских гастролей Театра на Таганке об этом откровенно говорилось во многих французских газетах. Писалось об этом и у нас. Напомним, что еще в 1968 году известный ленинградский режиссер и художник Н. Акимов отметил: «Наша театральная деятельность переполнена открытиями по второму разу. Если взять Театр на Таганке в Москве, то он

весь живет по этому принципу... Мейерхольд оставил столько открытий, по-настоящему не подмеченных, не развитых, не обыгранных, что на несколько поколений вперед хватит для такой умеренной, тихой торговли этими открытиями. А эта торговля идет очень бойко, очень хорошо»²³. То же можно сказать и о некоторых других наследниках неклассической традиции. Недаром тот же В. Плучек и не скрывает, что в постановке «Ревизора» он шел по стопам своего учителя В. Э. Мейерхольда, этого, по меткому слову художника Г. Б. Якулова, «великого театрального инквизитора классиков»²⁴. Это старая, хотя и не очень добрая, традиция в нашем искусстве. Да и по поводу однообразных ссылок режиссеров, экранизирующих классику, на специфику кино уже давно высказался Андре Базен: «Те, кто меньше всего заботится о верности литературному первоисточнику во имя мнимых требований экрана, предают одновременно и литературу, и кино»²⁵. Добавить к этому нечего. Остается проследить судьбу описываемой тенденции в инсценировках и экранизациях известнейших произведений советской литературы. Здесь нас встречает кинокомедия Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», сделанная по мотивам пьесы Булгакова. Она вполне уместается в рамки описанной выше традиции, хотя уровень, конечно, иной.

Литературная судьба М. А. Булгакова была, как известно, непростой. Признанным, популярным писателем он стал сравнительно недавно. Время несколько простодушного восхищения Булгаковым теперь сменилось внимательным изучением, освоением его обширного

творческого наследия. Он стал ныне одним из наиболее читаемых писателей. Ну а отрицательные высказывания о Булгакове по нынешним временам вроде бы и неуместны, не говоря уже о том, что теперешним хулителям писателя просто нечего было бы прибавить к трем сотням «враждебно-ругательных» статей и рецензий 20—30-х годов.

И в это-то время обратился к экранизации булгаковской пьесы Леонид Гайдай. Причины, побудившие его это сделать, достаточно весомы и любопытны. Тут не отделаешься дежурными фразами о поисках талантливого режиссера, о необходимости новых путей и изобразительных средств и т. д. и т. п.

Было некогда безоблачное и идилличное время, когда пресловутые мировые стандарты бытовали еще где-то далеко, никому не мешая жить и творить как вздумается. И вдруг они угрожающе придвинулись. И многие режиссеры вольно или невольно соблазнились изысканным стилизаторством.

В жанре кинокомедии эта конкуренция видна очень отчетливо. Западногерманская эксцентрическая комедия, фильмы французских комиков Пьера Этекса и Жака Тати, «Этот безумный, безумный, безумный мир...» Стэнли Крамера с их прекрасным подбором актеров, великолепными цветом и музыкой, гибким сценарием, высококвалифицированной режиссерской и операторской работой и доведенной почти до совершенства техникой трюков стали опасными соседями-конкурентами. Все это коммерческие вещи разного уровня, отнюдь не шедевры, но им присущ достаточно высокий профессионализм. И разумеется, в

сравнении с ними «Бриллиантовая рука» Гайдая выглядела удручающе провинциальной, недалеко ушедшей от капустника и «Кабачка 13 стульев». Не помогла и претензия на пародию. И самому режиссеру слишком ясна была вся необходимость и неизбежность повышения требований к своей продукции.

Леонид Гайдай избрал очень благодарный жанр. Ведь каждый зритель смотрит, в сущности, свое кино. Наши возросшие на Феллини и Бергмане киноэстеты принципиально не смотрят фильмы Сергея Герасимова, а многие зрители столь же решительно отвергли неорганичный в своем модном философствовании и цитатном эстетизме «Солярис» Андрея Тарковского, любимца киноведов и кино клубов. А на эксцентрическую комедию все мы идем безоговорочно и с особым настроением, заранее приготовившись к разрядке и отдыху. И поскольку мы уже настроились на час двадцать минут непрерывного хохота, рассмешить нас довольно просто. Но сама соблазнительная «легкость» жанра часто вела режиссера по пути наименьшего сопротивления, связана была с непритязательностью сценария, с шуточками и трюками не очень высокого пошиба.

И потому можно только порадоваться тому, что Леонид Гайдай обратился к экранизации популярных книг. Сначала это привело его к фильму по роману Ильфа и Петрова «12 стульев». Но тут возникла несколько парадоксальная ситуация: Гайдай с трогательным благоговением приблизился к знаменитому роману и экранизировал его чрезвычайно бережно. Для каждой остроты Ильфа и Пет-

рова он пытался найти равноценный кино-трюк и так шаг за шагом переводил их роман с языка литературы на язык кинематографа. Возникший в результате такого творческого подхода двухсерийный, полный длиннот фильм еще раз доказал, что настоящий жанр Гайдая — стремительная, взрываемая погонями и трюками комедия-короткометражка без текста. Впрочем, нас интересует в данном случае бережное отношение Леонида Гайдая к экранизируемому роману Ильфа и Петрова — книге, столь же далекой от классической традиции, сколь и популярной.

А вот к пьесе Булгакова Гайдай отнесся совершенно иначе.

И дело тут не только в том, что имя Булгакова во вступительных титрах должно было поднять (и подняло) престиж фильма. Булгаковская пьеса показалась режиссеру несравненно более благодарным сценарным материалом, чем роман Ильфа и Петрова. Гайдай соблазнила иллюзия близости театра и кино. Сюжетная теснота, блестящий диалог, глубина и меткость сатиры, мастерское сцепление комических ситуаций — все это, казалось бы, делало пьесу Булгакова идеальной основой сценария эксцентрической комедии.

В процессе работы Гайдай столкнулся со всевозрастающим сопротивлением художественного материала. И это естественно. Комедия Булгакова очень сценична, построена на особом рода условности. Действие ее камерно, сконцентрировано на узком пространстве сцены. Оно происходит в трех замкнутых пространствах — комнате Шпака, комнате изобретателя Тимофеева и в палатах Ивана

Грозного. Умело мотивированная фантастика разрушает стены между этими несовместимыми мирами, «стягивает» художественное пространство и время, и зритель обретает уникальную точку зрения на происходящее. Все события и диалоги тщательно продуманы и особым образом состыкованы, срастаются в некое нерасторжимое единство. Здесь сказано и сделано все, что нужно, нет ничего лишнего. В «Театральном романе» сказано по этому поводу: «Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует». В переводе на язык кинематографа это, по-видимому, означает: что есть в тексте, то и снимай, а чего нет, того снимать не надо. И любая попытка вторгнуться в замкнутый, живущий по своим законам художественный мир, дописывать, додумывать пьесу и действовать в ней приемами принципиально иного вида искусства неизбежно разрушает тонкое и сложное своеобразие булгаковской вещи (нечто подобное произошло и в фильме А. Алова и В. Наумова «Бег»). Кинорежиссер и сценарист вынули краеугольный камень, на котором держалась эта сложная и хрупкая постройка. И пьеса Булгакова рухнула, распалась на множество обломков.

Приступая к экранизации, Гайдай сразу же решил, что пьеса Булгакова недостаточно смешна и к тому же малость устарела. А за спиной все явственнее слышалось нетерпеливое дыхание мирового стандарта. И основной задачей всей съемочной группы стало стремление сделать свою версию пьесы более современное, повеселее, поэкзотичнее. Фильм стал делаться современными индуст-

стриальными методами. Переосмыслены все мелочи, уточнены все детали. Режиссер, сценарист, оператор, художник и композитор составили своеобразный «мозговой центр», тщательно следящий за единством стиля и качеством съемки. И это принесло немалые плоды.

Посмотрите, как продуманно выстроена цветовая гамма ансамбля костюмов. Багряные кафтаны стрельцов и черные рясы опричников на фоне белокаменных крепостных сцен, тщательно подобранные светлые тона костюмов хора, оркестра и девушек в сцене царского обеда, черные колеты шведских послов и белые одеяния рынд — все это совершенно непохоже на наивную какофонию цветов в прежних комедиях Гайдая. А грим, парик, «миши» и «макси» Зиновки (Н. Селезневой)? Первый раз мы увидели на экране прекрасно одетого Михаила Пуговкина. Словом, художник поработал на славу.

А музыка? В «Бриллиантовой руке» песни были не очень ловко вставлены в ткань фильма. В комедии Гайдая об Иване Васильевиче композитор А. Зацепин создал единый пародийный стиль музыкального оформления. Но в самой приглушенности этой пародийности явственно заметно стремление не переусердствовать, удержаться на грани между простодушной серьезностью и открытой иронией. Кто бы стал распевать те же песни из «Бриллиантовой руки» и расхватывать гибкие пластинки с их записями, если бы ироническая пародийность этой музыки с первого взгляда была заметна, лежала на поверхности? Уверен, что звучащую в начале комедии Гайдая песню многие воспримут тоже

очень серьезно. Эта остроумная пародия может вдруг оказаться и в репертуаре какой-нибудь певицы. Только тренированный слух может уловить в ней довольно злую пародию на исполнительскую манеру Муслима Магомаева и его подражателей, услышать здесь намек на исчерпанность этого стиля. Прекрасно сделана и походная песнь опричников, музыкальная кульминация фильма. Вот только трудно понять, почему всеми любимый, прославленный ансамбль песни и пляски Советской Армии так истово, с таким увлечением поет эту пародию на свою собственную, годами складывающуюся манеру исполнения...

Да, многое сделано для повышения уровня фильма. Но при всем при том Гайдай остался Гайдаем. Его творческая манера, уровень остроумия и трюков сохранились в первоизданной чистоте. Да, на фильм «Иван Васильевич меняет профессию» наведен внешний лоск, и создается впечатление, что и сама манера Леонида Гайдая изменилась. Но присмотритесь к фильму внимательнее, и вы увидите, что сюда перекечевали прежние штампы и шаблоны, непритязательность юмора. Разумеется, во всех этих неудачных шутках и трюках Булгаков неповинен. Он в простоте душевной думал, что его «Иван Васильевич» будет достаточно веселым и без упавшей в аквариум кошки, и без воровского жаргона Грозного, и без режущего слух «Гитлер капут». Да и бормашина Шпака, трясущая пациента в ритме отбойного молотка, попросту немыслима у автора «Мастера и Маргариты». И шуточка о заморской баклажанной икре — тоже весьма невысокого ка-

чества. Все это результат омертвления режиссерской манеры, превращения ее в систему шаблонов.

Навряд ли стоит перебирать здесь все промахи, о которых достаточно говорилось на страницах прессы. Дело не в том, что Леонид Гайдай не понял суть булгаковской сатиры, а в том, что он и не собирался ее понимать. Булгаков, как известно, написал сатирическую дилогию — «Ивана Васильевича» и куда менее известную пьесу-утопию «Блаженство. Сон инженера Рейна в 4-х частях». В «Блаженстве» те же герои залетают на машине времени и в далекое будущее, где опять выясняется, что Бунша — неисправимый бюрократ, доносчик и дурак, а Жорж Милославский — столь же закоренелый жулик. Они одинаково чужды и малосимпатичны всем (и автору в том числе) и в прошлом, и в будущем. Все, кто читал булгаковский «Трактат о жилище» и его фельетоны в газете «Накануне», знают, как ненавидел писатель людей этого сорта. Не будущее и не прошлое волнуют Булгакова. Смысл его творческого приема ясен: в сравнении с жестокими, но цельными людьми XVI века и с людьми будущего некоторые его современники выглядели весьма непрезентабельно. Здесь научная фантастика сделала социальную сатиру одновременно и более глубокой, и более прозрачной.

А в фильме Гайдая Бунша не так уже и плох, Жорж же Милославский совсем орел и к тому же патриот: не отдал шведам Кемь (и тут Булгаков «поправлен»). А стрельцы и опричники — это какое-то буйное стадо митрофанушек,двигающих ушами монстров, ко-

торым, как в ранних фильмах Чаплина, можно безнаказанно залепить физиономию черной и красной икрой. Понятно, что «Иван Васильевич меняет профессию» не исторический фильм, не эйзенштейновский «Иван Грозный», который, впрочем, столь же далек от исторической правды, как и комедия Гайдая. У Булгакова Милославский все свои знания об эпохе Грозного и его опричниках почерпнул из баллады Алексея Константиновича Толстого. Но современному-то режиссеру надо все же знать, что эти осмеиваемые им люди храбро дрались с ливонцами и шведами и отстаивали Москву, отражая набеги крымского хана. Михаил Булгаков куда бережнее относился к нашему прошлому.

Впрочем, у столь вольного обращения Леонида Гайдая с пьесой Булгакова и с историей России есть и еще одна весомая причина. В 1923 году автор «Белой гвардии» с горькой иронией заметил в «Записках на манжетах»: «Только через страдание приходит истина... Это верно, будьте покойны! Но за знание истины ни денег не платят, ни пайка не дают. Печально, но факт»²⁶. А Л. Гайдай, выступая в «Кинопанораме», поведал телезрителям, что комедия его сделана на экспериментальном творческом объединении. Это означает, по словам режиссера, что доходы съемочной группы находятся в прямой зависимости от коммерческого успеха фильма, от числа посмотревших его зрителей.

Фильм Л. Гайдая побил все рекорды посещаемости, и опасность коммерческого провала его миновала. Но осталась другая проблема — эстетическая. Андре Базен сказал как-то:

«Драма экранизации состоит в основном в опасности вульгаризации»²⁷. В комедии Леонида Гайдая эта опасность стала прискорбной реальностью. Произведена бесцеремонная, сознательная вульгаризация тонкой и умной пьесы М. А. Булгакова. Никто не собирается отвергать эксцентрическую комедию как таковую. Жанр этот справедливо популярен, но его специфика требует бесконечной переделки сценария и потому исключает точность экранизации. Понсволе хочется спросить: нельзя ли выбирать иные объекты для эксцентрических забав и коммерческих экспериментов?

Режиссеры театра и кино, пошедшие в своих экранизациях и инсценировках классики по описанному здесь пути, — люди, умудренные немалым опытом. Обращаясь к классике, все они ставили перед собой конкретные творческие задачи, их фильмы и спектакли получили признание. Но все дело в том, что русская культура, порождая эти шедевры, тоже преследовала вполне конкретные цели. И вот с этими-то высшими целями вольно или невольно вступили в творческое противоборство вышеупомянутые режиссеры.

Скажут, что сделано это ради освобождения творческой мысли от пут и канонов. По поводу свободы мысли у Пушкина есть интересное суждение: «Мысль! Великое слово! Что же и составляет величие человека, как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом»²⁸. В произведениях русской классики живут идеи, налагающие на подсту-

пающего к ним современного художника вполне определенные правила. Лишь учитывая эти пределы и правила, творческая мысль будет подлинно свободной и многого достигнет. Вера в русскую классику более плодотворна и гуманистична, чем изощренное неверие, это ясно. Но не надо забывать, что эта вера в живое предание, обладающее своими законами.

Гоголь верил, что со страниц его «Ревизора» встанет светлый смех и объединит впавших в пороки и бескультурье людей, заставит их прозреть и увидеть свои («над собой смеетесь») духовные изъяны. А субъективное прочтение его пьес вызывает смех иного рода. Традиция пресекается, высокий смысл уходит, гибнет.

Думается, что из всех этих неудачных удач можно извлечь один урок, сделать один вывод. Русская классика живет рядом с нами, помогая строить новую культуру. Она никогда не умрет. И всем нам нужно внимательно слушать музыку отечественной классики и благодарно принимать ее уроки. В противном случае мы будем не достойны доставшегося нам великого духовного наследия и не сумеем раскрыть социалистическое содержание культуры нашего времени.

* * *

Обращения современного театра, кинематографа и телевидения к классической литературе показывают, что формы эти, при всей их самостоятельности и специфике, никак не могут существовать без прочной литературной основы, без высокого искусства слова, особым

образом измененного, но не потерявшего своей художественной природы. Литература так насущно важна, необходима для театра и кинематографа, что некоторые режиссеры берутся даже утверждать, что только они одни постоянно читают и до конца понимают классические литературные произведения.

Впрочем, предоставим слово человеку театра — достаточно известному актеру Ленинградского Большого драматического театра В. Э. Рецперу, пишущему и литературоведческие статьи о Пушкине. В брошюре Рецпера «Литература и театр» (Л., 1974) весьма недвусмысленно говорится о «часто встречающейся глухоте театра к художественному строю литературной первоосновы». Автор, каждый день видящий театр, и не только театр, изнутри, пишет: «Некоторые театральные «новации» происходили от литературной малограмотности их авторов, от неумения читать вещи в общем контексте творчества великого писателя или драматурга, в контексте времени, к которому относится произведение». Слова эти отчасти разъясняют легкость, с какой некоторые режиссеры идут в своих постановках классики против автора.

Частые обращения режиссеров к классике, помимо всего прочего, говорят и о том, что современная драматургия не всегда может претендовать на роль основы настоящего театра. Неподлинность, откровенная придуманность конфликтов, постоянное использование штампов и трафаретов, легкость безответственного ремесленничества — вот те черты, которые мешают многим современным драма-

тургам и их пьесам подняться до подлинной литературы и высокого театра.

И все же внутри современной литературы рождаются и упрямо пробиваются навстречу театру новые явления, избравшие сложный и неблагодарный путь углубления литературной и жизненной первоосновы драмы, сближения драматургии с бесспорными достижениями прозы, поэзии и т. д. На одном из этих явлений хочется остановиться из-за его очевидной самобытности и знаменательности. Речь пойдет об Александре Вампилове и его пьесах.

Судьба иркутского драматурга Александра Вампилова (1937—1972) во многих своих чертах как бы предвосхитила судьбу Василия Шукшина: ранняя гибель и последовавший за нею стремительный рост интереса театров критики и зрителей к вампиловским пьесам. В этом напряженном интересе заметна и неизбежная в таких случаях доля суетного любопытства, моды «на Вампилова». В то же время ясно, что успех predetermined сам драматург, сумевший создать не просто несколько удачных пьес (в этом случае ему никакая мода не помогла бы), но нечто целостное, живое — *театр*, стремительно развивающийся, подчиненный собственным законам, особой эстетике.

Очертания этого театра поначалу трудно было различить, и лишь со временем стало ясно, что пьесы Вампилова естественно соединяются воедино. Причем каждая из них служит, как это ни парадоксально, не собственному единоличному успеху, а утверждению вампиловского театра, выявлению скрепляющей его идеи. Каждая пьеса нащупывает свое сценическое и литературное решение, но всегда в этом театре на первом плане настоячи-

вая мысль о главном направлении. Сам Вампилов не сразу эту идею нашел, а найдя, не сразу поверил в ее действительность.

Вот, например, «Старший сын», самая ставимая и, пожалуй, наиболее сценичная пьеса Вампилова. Присмотритесь к ней повнимательнее, и вы увидите, что в тесной коробке сцены разыгрываются, помогая одна другой, целых две пьесы. Зрителям трудно сразу разобраться, которая из них важнее. Но ясно, какая веселее, динамичнее, — конечно, комедия про наглеца и сердцееда Сильву.

Этот клоун — любимец публики, человек-пружинка, исправно вращающий колесо действия. Он острит, играет на гитаре, поет и т. д. — словом, весь вечер на ковре. И если эту пьесу Вампилова можно с оговорками назвать комедией, то главная тому причина — увеселяющие публику реплики и деяния Сильвы.

За Сильвой не всегда различимо то главное, чему он так усердно служит, — разговор об одиночестве и единении. Темы эти исключают друг друга, и их беспощадная борьба — основа драматургии Александра Вампилова.

В начале «Старшего сына» — холод, темнота, жестокий, пронизывающий ветер. И двое на ветру, окруженные заботливо занавешенными окошками и надежно замкнутыми дверьми. И студент Бусыгин спокойно говорит собирающемуся воззвать о помощи Сильве: «Кто ты такой, какое им до тебя дело?.. У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто». На улице перед запертыми дверьми ощутима вся весомость этих избитых истин, указывающих, казалось бы, единственный

выход из этой ситуации — путь зла, одиночества и недоверия.

В вампиловских пьесах, как и в жизни, — путь этот всегда предлагается героям. Но одновременно им дана и возможность выбирать. В «Старшем сыне» Бусыгин и Сильва легко выбирают зло, и драматург подчеркивает всю бездумность этого деяния. Они безоглядно вторгаются в чужую жизнь, в распадающуюся семью Сарафановых и окончательно разрушают ее и без того непрочное единство. Тут и начинается этот шальной, бесшабашный обман, жестокое самозванство: Сильва объявляет Бусыгина старшим сыном главы семьи, а студент соглашается на эту игру.

И вдруг в разговоре незваных гостей с растерянным Васенькой, младшим сыном Сарафанова, всплывает впервые это слово — «брат». «Что нам надо? Доверия... Человек человеку брат, надеюсь, ты об этом слышал... Брат, страждущий, голодный, холодный, стоит у порога, а он даже не предложит ему приесть», — укоряет Васеньку Бусыгин. И уже из самого тона ясно, что слово «брат» давно уже потеряло для говорящего смысл и действительность, обратилось в затертый штамп, в риторику. Весь этот разговор — в сущности, бесстыдная игра на доверии, непрерывный размен высоких слов и понятий, понижение духовных ценностей. Выясняется также, что в этой паре Сильва — всего лишь мелкий бес, служащий сильному, но лишенному пафоса и веры в людей уму, способному лишь на разрушительную иронию. Но Сильва с самого начала ясен, а вот Бусыгин непрост, загадочен и еще не высказался до конца.

В «Старшем сыне» разговоры следуют за разговорами, появляются новые персонажи. Но главное событие уже произошло: двери открылись, и люди встретились. Слово «брат» произнесено, а в ответ звучит то же самое слово, но уже с иным смыслом: глава семьи Сарафановых всю жизнь пишет ораторию «Все люди — братья». И все дальнейшее действие пьесы посвящено воскрешению старого, вечного смысла этого слова — «брат».

Старые, обветшавшие нити человеческих отношений рвутся. Прежняя семья Сарафановых распадается окончательно, и Бусыгин с Сильвою этому из всех сил способствуют, помогая Сарафановым прозреть не только через обыденную житейскую трагедию, но и через веселый водевиль с пожаром. Но среди этого распада болезненно и медленно рождается новое, куда более подлинное и жизнеспособное единство людей.

Работа эта завершается благополучно: люди, ранее разобщенные, поглощенные бытом, мелочами, строившие жизнь свою по житейским прописям (вроде Нининой — «Мне Цицерона не надо, мне мужа надо»), в конце концов соединяются в дружную семью. Все хорошо — на то и комедия. Но вот убегает от этих людей Сильва, и вместе с ним уходит поверхностный, самоцельный комизм. Остается главная тема, выдержавшая испытание сценой. Зрители следили именно за нею, и трюки и шутки Сильвы, повеселив публику, тему эту отнюдь не заслонили.

Тема «Старшего сына» ненова — искусство человеческого общения, единения, духовного братства. Но Вампилов говорит здесь и о

другом — о том, какой это тяжкий, кропотливый труд, как дорого стоит налаживание таких вот простых, повседневных отношений между людьми, совершенствование житейской этики. И тут нет никакой комедийной безоблачности, нет лиризации быта.

Вампиловская комедия все время грозит обернуться трагедией, и в непрестанной борьбе с надвигающимися бедами нравственные потери иногда бывают серьезнее обретений. Маленькие победы здесь даются неслыханно дорого, требуют постоянной духовной чуткости, а этическая глухота, напротив, в немалой мере упрощает, облегчает жизнь, указывая человеку дорогу готовых решений. Все вроде бы правильно в курсанте Кудимове, и все-таки он глубоко несимпатичен, ибо нечуток в своем жизнерадостном самодовольстве. А Бусыгин, который вначале ни холоден, ни горяч, входит в семью Сарафановых, становится братом и сыном, ибо он неоднозначен, хотя и неидеален. Он способен и на глубокую привязанность, и на новую веру в старые слова и ценности.

Но что же заставляет этих людей преодолеть душевный холод и одиночество и обрести единение и тепло? И кто же так бестрепетно потребовал с них немалую плату за столь обыденную, маленькую победу? Вампилов, конечно, мог бы тут сказать достаточно громких слов. Но его объяснение просто: «Кто что ни говори, а жизнь всегда умнее всех нас, живущих и мудрствующих. Да-да, жизнь справедлива и милосердна. Героев она заставляет усомниться, а тех, кто сделал мало, и даже тех, кто ничего не сделал, но прожил с чистым

сердцем, она всегда утешит». Конечно, пьеса Вампилова — не об усомнившихся героях и не о маленьких людях. Она о людях обыкновенных, сумевших выдержать испытание и сплотиться. И жизнь заплатила им за это теплом, светом, чувством единения.

В «Старшем сыне» действием постепенно овладевает студент Бусыгин, умный, но уже уставший молодой человек. Для Вампилова это главный, наиболее интересный тип личности, проходящий через все его пьесы. В комедию «Старший сын» этот юноша пришел из «Прощания в июне», пьесы ранней, во многом еще несовершенной. Но уже здесь определены и герой, и основная проблема вампиловских пьес — суровое испытание внутренней, духовной силы личности, помогающей человеку быть человеком и выдерживать беспощадный нажим быта, среды. В «Старшем сыне» этот герой с помощью окружающих в конце концов побеждает. В «Прощании в июне» он сломлен.

Эта вампиловская пьеса при всей ее подчеркнутой «молодежности» — печальная история о компромиссе, разрушившем незаурядную личность. Героя этой грустной комедии — студента Колесова подвела безоглядная вера в железную житейскую схему карьеры ученого: диплом, аспирантура, ученая степень и т. д. Он талантливый селекционер-ботаник и не мыслит жизни вне высокой науки, вне прекрасного мира трав и цветов. Но не случайно в пьесе Вампилова все время звучит песенка «Это ландыши все виноваты...». Схема вдруг ожила и стала успешно изгонять из жизни Колесова человеческий ее смысл. Это как раз

тот случай, о котором остроумно сказал Иван Киреевский: «Иногда на развалинах человека вырастает ученый».

Ради своих трав и цветов Колесов вступает на путь компромисса и в конце концов приходит к предательству. Традиционно предаются дружба и любовь. В предательстве этом нет ничего ужасного, потрясающего — обыденный подлый обмен, где один предлагает диплом и аспирантуру, другой — человеческое достоинство. Это просто отвратительный, безнравственный торг, в который люди вступили по *собственной воле*. Здесь все ясно. Интересно другое: незащищенность Колесова, его внутренняя готовность к подобному компромиссу.

Высокая наука не соединилась здесь с высокой этикой, и потому все свои предательства вампиловский герой совершает именно для науки. Эти нравственные падения очень последовательны. Характерны уже сами союзы, заключенные Колесовым с Репниковым и Золотуевым.

Ректор института Репников — несостоявшийся ученый, тешащий себя административной работой. Когда-то и он был сломлен, пошел на компромисс. Именно поэтому и не смог быть ученым. В продавшем свое и чужое счастье Колесове Репников вдруг увидел себя, свою юность и потому испытывает к своему студенту странную симпатию, смешанную с ненавистью и завистью к молодости и таланту. Не случайно он говорит ему доверительно: «Согласитесь, у нас с вами есть нечто общее... Кто однажды крепко оступился, тот всю

жизнь прихрамывает». И Репников прав: Колесов как бы повторяет его путь.

Другой приятель Колесова — старый циник Золотуев, спекулирующий цветами. «Честный человек — это тот, кому мало дают. Дать надо столько, чтобы человек не мог отказаться, и тогда он обязательно возьмет» — вот его символ веры, и Колесов подтверждает его своей судьбой. Ему дали столько, что он не смог отказаться. Разумеется, это не вульгарные деньги, а тонкий духовный соблазн. И Колесов принимает решение: «Я не Ромео. Мне только показалось, что я Ромео... У меня на это нет времени...» И когда жулик Золотуев с привычным цинизмом спрашивает, сколько ученый Колесов дал за диплом, тот отвечает: «Много дал... Много, дядя, вам столько и не снилось...» И они понимают друг друга, ибо, хотя ценности разные, но смысл сделки один. Действительно, талантливый и сильный человек не сумел устоять, сломался. И неясно, хватит ли у него сил, чтобы подняться. Пока их хватило лишь на признание своей великой ошибки. В финале пьесы Вампилов оставляет своего героя в красноречивой позе — с протянутой рукой, как бы вымаливающего у людей и жизни малую толику тепла и участия. Это характерный вампиловский «открытый» финал, где, как и в жизни, не ставится последняя точка.

В «Прощании в июне» личности устроено жестокое испытание, вина человека определена. И можно было бы оставить сломавшегося героя и перейти к другим людям и проблемам. Но Вампилов не успокоился и в «Старшем сыне» показал нам трудное возрождение

того же героя. Но у этой непростой судьбы есть и другой, менее благополучный вариант. И дан он в «Утиной охоте».

«Утиная охота» — пьеса в высшей степени странная. Она иногда превращается в мрачный гротеск. Трудно, очень трудно увидеть за этим мраком свет и не впасть в разрушительный сарказм, в «черный» юмор. Выход тут, по видимому, один: надо чутко играть пьесу Вампилова, последовательно выявлять его замысел, а не обыгрывать отдельные реплики и сцены. И материал тогда сам поведет спектакль, не позволяя отклоняться от главной идеи.

А отклониться легко. Посмотрите, как смело, почти вызывающе Вампилов начинает. Главному персонажу очень серьезный мальчик приносит утром венок с надписью на траурной ленте: «Незабвенному безвременно сгоревшему на работе Зилову Виктору Александровичу от безутешных друзей». Что ж, жестокая шутка. Но ведь и Зилов не ангел. Все его поступки — это куда более жестокая игра с людьми.

«Утиная охота» до предела насыщена конфликтами, и каждый из них, сам по себе достаточно важный, ускоряет действие. Пьеса движется рывками, последовательно выявляя все подводные камни, все скрытые изъяны этих вполне обычных судеб. Удары нарастают: разрыв с женой, неприятности на работе, смерть отца, растущее раздражение друзей. И все это завершается грандиозным, выдержанным в стиле Достоевского скандалом в кафе, где Зилов каждому говорит то, что он о нем думает. «Ваши приличия мне опротиве-

ли», — кричит он с истерическим надрывом. И самое жуткое в этой безобразной сцене — то, что всем он говорит правду. Все они хороши, все одним миром мазаны, эти люди, числящиеся у Зилова в друзьях. Один из них говорит за всех: «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна...»

Но и Зилова незачем принимать за этакое современного Чацкого, увидевшего вокруг себя жуткие рожи монстров и восставшего. Все его поступки — это, в сущности, злые забавы безмерно скучающего, безразличного к жизни и людям человека, апофеоз беспочвенности и безответственности, за которым чудовищная пустота. Зилов настолько овладел риторикой, поэзией пустых красивых слов, что иногда сам себе верит. В нем погибает великий артист, всю свою жизнь превративший в одну непрерывную пьесу. Есть у него и нечто вроде «Москвы» чеховских сестер — утиная охота, бесконечно далекая прекрасная жизнь, куда можно убежать от «свинцовых мерзостей» и монстров. Но все это игра, жестокий театр, который кончается ничем. Все произошло, все сказано. И все осталось по-прежнему.

Зачем же Вампилов показал нам этого малосимпатичного человека и его друзей? Почему не побоялся упреков в пессимизме и беспросветности? Ведь куда легче было бы написать светлую лирическую комедию о молодых влюбленных или бытовые сценки, повествующие о *чужой* жизни... Но Александр Вампилов пишет не милую историю, а жестокую, беспощадную к персонажам драму. Он указывает на явление жизни, показывает его таким, каково оно на самом деле. И это куда

действительное карикатур и насмешек. Здесь человек, сознательно вступивший на путь зла и неверия в человека же, должен был дойти до конца и все проиграть, выгореть дотла. Лишь тогда могла выиграть жизнь. В этой пьесе, как и во всем своем творчестве, Вампилов — союзник жизни, а не мрачный пессимист.

«Утиная охота» не банальное обличительство, каковым ее иногда хотят представить. При чтении пьесы вспоминается, что новая русская литература началась с сатиры. Всегда в ней вершился строгий, беспощадный суд народа над самим собою. Мастер такой сатиры — Гоголь назвал ее «грозным очищением». В природе русской театральной сатиры многое разъясняют знаменитые слова гоголевского городничего: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!..» Действительно, над чем смеялись, скажем, зрители, пришедшие на фонвизинского «Недоросля»? Неужели только над «дурале-ем» Митрофанушкой? Впрочем, на этот вопрос уже ответил Пушкин: «Бабушка моя сказывала мне, что в представлении «Недоросля» в театре бывала давка — сыновья Простаковых и Скотининых, приехавшие на службу из степных деревень, присутствовали тут и следовательно видели перед собою своих близких, знакомых, свою семью». Для того чтобы так прямо взглянуть правде в глаза и сознательно подвергнуться столь беспощадному исправлению, нужно обладать немалой смелостью и внутренней силой. Но суд этот не только очищает, но и возвышает, поднимает людей над низменным, над втягивающим бытом. И потому сатира превращается у нас в жизненно

важное, народное дело. Вампиловская пьеса — именно высокая сатира, беспощадное исправление, преодоление изъянов души, ибо заставляет нас присмотреться не только к потерявшему опору Зилову, но и к самим себе. В «Утиной охоте» свершается акт социального воспитания, ибо здесь разоблачается и отвергается не только этическая глухота, но и достаточно распространенный тип общественно-го поведения.

Серьезный взгляд Вампилова на роль театра, помимо всего прочего, вернул драматургии ее силу и действенность. Его пьесы — отнюдь не драматизированные бытовые картинки и не опозтезированный быт. Они — подлинны драмы, насыщены конфликтами, до предела реалистичны и упорно противятся всем попыткам сотворить из них притчу. Все важно в этом тесном мире, и сила Вампилова именно в этом обостренном чувстве театра, которому все подчинено, в том числе и столь нравящийся актерам легкий, как бы летящий диалог. Всюду здесь царит подлинность, требовавшая воплощения на сцене.

Вампилов писал не сценарии, не тексты для театра, а именно драмы, которые оставалось только поставить и сыграть. Это сильная своей самобытностью драматургия искала и иногда находила в современном театре не причудливого интерпретатора, а столь же сильного в своем деле союзника. И на ее постановку, на явление вампиловского замысла уходили все силы режиссера и актеров. Тут нужен был высокий профессионализм. Успех спектакля зависел от точности понимания театром пьесы. Естественно, что вампиловские пьесы не могли

поправиться так называемому «режиссерскому» театру, в котором текст драматурга — всего лишь повод для очередной «интересной трактовки». В этом легко убедиться, взглянув на театральные афиши.

«Утиная охота» для многих оказалась слишком сложна, но у нее есть куда более легкий, комедийный вариант — «Провинциальные анекдоты». Комедия эта составлена из двух одноактных пьес, между которыми временной промежуток в восемь лет. Поэтому в ней трудно различить основную идею, как бы заслоненную блистательной комедийностью. Но тут нам помог сам Вампилов, поместивший в начале своей комедии эпиграф из Гоголя.

Вот первая из этих маленьких пьес — «История с метранпажем». Как же легко увидеть в ней остроумнейшую издевку над администратором Калошиным, этим «бурбоном» и дураком, бредячим сводом казенных правил! Над сценой все время висит страшное, непонятное для Калошина слово «метранпаж», да и монолог администратора о своих работах и должностях прекрасно укладывается в такую трактовку. Перед нами чисто гоголевская ситуация, где роль ревизора или ожившего носа играет мифический метранпаж. И можно было бы посмеяться над балбесом Калошиным и перейти ко второй пьесе, если бы не эпиграф.

Эпиграф этот взят из того самого Гоголя, на надгробии которого было написано: «Горьким словом моим посмеюся». И в «анекдоте» Вампилова звучит не глумливое хихиканье, но именно горький смех. Сказано горькое, скорбное слово о человеке, постепенно терявшем себя и пришедшем к весьма трагическому фи-

налу: «Сейчас вот только и дышу спокойно... Перед самой смертью».

Прозрение пришло к нему через трагедию, пусть и смешную. И никакая ирония этому человеку не поможет. Более того, становится ясно, что в таких случаях ирония бессильна, ибо удовлетворяет самолюбие насмешника, но ничего не может поделать с реальным явлением жизни.

Вампилов выбирает другое: он разыгрывает всю эту историю с метранпажем в первую очередь для Калошина, показывает ему всю чудовищную нелепость, недолжность его жизни. Жизнь администратора постепенно выворачивается наизнанку, и выясняется, что подлинное запрятано там, внутри, а внешнее стандартное благообразие было, по сути дела, вечным лицедейством, порождало постоянный страх и измельчание души. Калошину видно теперь, что стал он манекеном, на который надевались разные должности. Драматург помогает поставившему себя в дурацкое положение человеку из этого положения выбраться. А для этого Калошин должен взглянуть на себя, на свою жизнь со стороны.

В «Истории с метранпажем» поражает сила веры Вампилова в человека, в его скрытые возможности. Кажется, уж настолько окостенел, позабыл себя Калошин, что ничем ему не поможешь. А ведь был он когда-то живой, веселый, умел чувствовать. Ведь говорит же он старому другу: «Эх, Борис! Только и было жизни, что в молодости... Помнишь, на реке работали?.. Буксир был «Григорий Котовский», помнишь?.. А «Лейтенант Шмидт»? (Плачет)». От прошлого остались лишь на-

звания пароходов, но ощущение неправильно прожитой жизни уже пришло. Калошин меняется, тянется, пусть и неуклюже, к новой жизни. Правда, для этого пришлось ему испытать жестокую насмешку судьбы. Но видно, нельзя было иначе.

И второй «анекдот» Вампилова — тоже о неимоверно трудной, порой жестокой работе добра. Это именно драма, в своем трагизме не уступающая «Утиной охоте». Вампилов подчеркивает родство этих пьес, соединяя их одной красноречивой деталью: Зилов четыре года не видел своих родителей и опоздал из-за своих ничтожных дел на похороны отца, а агроном Хомутов в «Двадцати минутах с ангелом» шесть лет не мог навестить мать и отдать ей деньги и успел лишь на ее похороны.

Этот-то Хомутов и есть голубой ангел, в течение двадцати минут приведший обыкновенных клиентов гостиницы «Тайга» в состояние какого-то злого наваждения, превратившего их в клубок змей. Сто его рублей, скопленных для матери и великодушно подаренных в гостинице прокутившимся командированным, становятся неким символом иного отношения к жизни и именно поэтому приводят всех в крайнее раздражение. Поступок Хомутова — вызов, безошибочно попадающий в цель упрек.

Ангел сообщает потрясенным командированным довольно-таки простые, общеизвестные истины: «Всем нам, смертным, бывает нелегко, и мы должны помогать друг другу. А как же иначе?.. Приходит час, и мы дорого расплачиваемся за свое равнодушие, за свой эгоизм». Это не новее сарафановского «Все

родного города — может, мы жизни не понимаем?» Сказано с прежней лихостью, конечно, но и с новым для себя оттенком изумления и некоторого сомнения. Неотвязная мысль уже зашевелилась в забубенной голове. И соседке шофера по гостинице тоже есть о чем поразмышлять: она вдруг поняла, что ее уверенный в себе муж женился на ней отнюдь небескорыстно (см. их обмен репликами об ее автомобиле). Все вдруг заговорили на непривычном языке: «Мы одичали, совсем одичали... Так это... не горюй» и т. д.

Конечно, думают эти люди о разном и поразному. Но все они задумались. Более того, они думают уже *сообща*. В этом малосимпатичном скандале рождается нечто устойчивое, объединяющее и просветляющее. Все же это люди, пусть и заблудшие, а не «дикари», как именовал их театровед К. Рудницкий в статье о пьесах Вампилова («Вопросы литературы», 1976, № 10).

Конечно, Вампилов не кончил и не собирался кончать эту пьесу братскими объятиями. Такой финал был бы ложью со всех точек зрения. Драматург хотел показать и показал другое: ту трудную работу мысли и чувства, которая только начинается во всех этих людях. Работа эта даст плоды не сегодня и не завтра. Но зерно брошено в землю. И Вампилов верит сам и нас заставляет поверить в благополучный исход. «Открытые» финалы обоих «анекдотов» помогают понять эту авторскую мысль.

«Провинциальные анекдоты» с их очень несмешной основой заставляют задуматься о жанровой природе вампиловских пьес. Что

то в трагедию, то в забавный «анекдот» или же прихотливо смешивающей эти начала. В этих пьесах понятна и учтена, пусть и не до конца, педагогика жизни, ее суровый гуманизм.

Последняя пьеса Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» — драма в полном смысле этого слова. Это еще одна повесть о сломленном жизнью человеке. Все здесь обращено к следователю Шаманову, все делается для него. Но сам он ничего не может дать взамен, ибо в нем давно уже нет ощущения силы и полноты, подлинности своей жизни. В Шаманове осталось только мертвенное: «Если у меня чего-то нет, значит, нет. Нельзя же, в самом деле, требовать от меня того, чего у меня нет». Нет даже желания жить, и это особенно хорошо видно, когда он дает разъяренному Пашке свой пистолет и, в сущности, толкает его на убийство. Этот когда-то сильный и смелый человек теперь живой мертвец, повержен во прах. Кажется, так глубоко принявшая его пропасть, что из нее нельзя подняться.

Однако завершается пьеса возрождением Шаманова. Правда, для этого жизнь, которой этот незаурядный человек еще зачем-то нужен, совершает жестокое деяние, смысл которого внятен лишь ей одной, но результаты видны всем.

Рядом с Шамановым драматург создает Валентину, существо светлое и поэтичное. К этой девушке никакая грязь не пристанет. Ее-то сломать невозможно, ибо здесь царят подлинность, органичность и сила чувств и жизненных ощущений. Наивная, безоглядная

вера Валентины в людей даже погасшего Шаманова удивляет и заинтересовывает, хотя он и говорит ей скептически: «Ты возлагаешь на них слишком большие надежды».

У Валентины особая роль в пьесе. Роль эта на первый взгляд представляется чисто условной, почти «голубой», чуть ли не творческой слабостью, просчетом драматурга, «не дотянувшего» столь сложный образ. Но в том-то сила и смелость вампиловского решения: его Валентина не разрушает единство пьесы, а напротив, придает ей глубину и подлинность, связывая воедино порвавшие нити и отношения.

Не случайно критики так увлеклись Валентиной, ее спокойной верой, упрямым восстановлением всего разрушенного — от разоренного палисадника до надломленной судьбы следователя Шаманова. Но не сразу становится ясно, что Валентина — символ мудрой, лечащей все раны жизни, спокойно существующей внутри беспощадной в своем бескомпромиссном реализме вампиловской драмы.

Вампилов создает высокую трагедию, а в мировой драме трагедийность часто возникала там, где гибло ни в чем не повинное, светлое существо, символ добра. Гибель опустошенного Шаманова ничему не смогла бы научить, не создала бы у зрителей ощущения трагизма. Его вина ясна. Но когда несчастье постигает Валентину, возникает сильное чувство, потрясшее публику и вырвавшее Шаманова из его духовного сна. И снова Вампилов показывает, какой дорогой ценой приходится платить за возрождение человеческой личности. Его трагедия разыгрывается на таких вы-

сотах духа, что мы с самого начала забываем о заштатном сибирском городке Чулимске и думаем лишь об уроках человечности, заключенных в этой обыденной истории*.

Драматургия Вампилова — это не только новое отношение к герою, но и новый герой. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» есть глубоко символический персонаж — крещеный эвенк Еремеев, вышедший из тайги к людям и сказавший им: «Человека не надо бояться». Таков и вампиловский герой вообще. Он долго смотрел в холодно светящийся глаз телевизора и видел там милые старомодные комедии и бытовые сценки из жизни каких-то других людей. И вдруг он встал и сам захотел выйти на сцену и заговорить о себе и своих проблемах и мыслях, а драматург помог ему это сделать. Отметим, что в театре А. Вампилова произошло то же, что и в прозе о деревне, в «сельских» и «городских» рассказах и кинофильмах В. Шукшина. Все эти явления расширяют сферу литературы, ибо в них показано, что всюду — и в Чулимске, и в таежной деревне, и в центральном городе — происходят сходные события и живут похожие люди с похожими думами и проблемами. Эти люди и стали героями вампиловской драматургии и благодарными зрителями его пьес.

Примечательно непростое отношение Вампилова к своим персонажам. Иногда оно, как

* К. Рудницкий подметил, что название вампиловской пьесы — сознательная пародия названия когда-то модного фильма когда-то модного западного режиссера Алена Рене — «Прошлым летом в Мариенбаде». Вампиловское название (при всей его подчеркнутой пародийности) серьезно и многосмысленно.

уже говорилось, кажется просто жестоким. Не сразу видно, что здесь осуществляется человеческий принцип — показать человеку его самого, каким он является на самом деле. Отметим, что этот принцип принят и В. Шукшиным, говорившим: «Может быть, высшая форма уважения в том и заключается, что не надо скрывать от человека, каков он». Принцип этот не просто плодотворен для художника, он несет в себе скрытый, но действенный гуманизм. Именно этот принцип сурового гуманизма имел в виду М. Булгаков, когда писал в «Театральном романе»: «Героев своих надо любить; если этого не будет, не советую никому браться за перо — вы получите крупнейшие неприятности, так и знайте». Такой требовательной любовью к человеку и скреплен воедино театр А. Вампилова.

Театр этот живет верой в возможности личности. Но это очень трезвый оптимизм. Утверждения рождаются здесь в горниле самых решительных отрицаний. Человек у Вампилова проходит через жестокие испытания, постоянно живет в сложнейшей диалектике добра и зла. Тем убедительнее его окончательный выбор, его дорого доставшаяся победа над ложным и мертвенным в себе.

Драматург видит всю сложность жизни современного человека и верит в него, в его способность выстоять и победить. И потому пьесы Вампилова выстроены как аргументы в великом споре о человеке. Но в них нет всепрощения, оправдания всего человеческого. Здесь творчески осуждается, беспощадно отсекается все неорганичное, злое, уводящее человека с главного пути. Театр этот предельно требова-

телен к своим персонажам, ибо в нем неукоснительно осуществляется старый, еще Достоевским сформулированный принцип нашей литературы — «при полном реализме найти в человеке человека». У Вампилова этот классический принцип породил идею возрождения главного персонажа, упрямое восстановление не выдержавшей давления жизни личности. В этом сила его пьес.

Говоря о драматургии Александра Вампилова, мы всегда должны помнить о незавершенности, недосоставленности его театра. Драматург хорошо начал, но по прекрасному началу трудно судить о завершенном театре, о его возможных формах и решениях. Поэтому Вампилов навсегда останется в нашей литературе, в истории драмы как самобытный талант, не высказавшийся до конца. Тем не менее свое открытие, и немалое, он сделал. В его пьесах само движение драматургического материала указывает верное направление для дальнейших поисков. Вампилов оставил нам отличные пьесы, но они не должны закрывать главное — скрепляющую их идею нового театра. К этой идее мы, по-видимому, не раз будем возвращаться в наших спорах о современной драматургии.

Александр Вампилов своими пьесами еще раз доказал ту истину, что драматургия всегда была и поныне остается частью литературы, искусством слова, объединена с другими литературными видами и жанрами своими идеями, темами и творческими задачами. Конечно, в художественном пространстве драмы литература встречается с другим родом искусства — театром. Однако и здесь в основе

всего — самодвижение полноценного художественного образа, учитывающее особенности театральной формы. Образы вампиловской драматургии помогают современной литературе освоить новый жизненный материал. Театру же они возвращают самостоятельность, силу и подлинность конфликтов и их сценического воплощения.

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1955, с. 271.
- ² Гоголь И. В. Полн. собр. соч., т. 8. Л., 1952, с. 175.
- ³ Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1911, с. 125.
- ⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 125.
- ⁵ Бурсов Б. И. Критика как литература. Л., 1976, с. 45.
- ⁶ Строев С. М. Отчего у нас нет критики? — «Сын отечества», 1840, т. 3, кн. 3, с. 541.
- ⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 125—126.
- ⁸ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 16.
- ⁹ Золотусский И. Господин, а не слуга. — «Литературная газета», 1977, 21 декабря.
- ¹⁰ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 149.
- ¹¹ Там же, с. 148.
- ¹² Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». — В кн.: Тургенев И. С. Соч., т. 6. М.—Л., 1930, с. 25.
- ¹³ Barthes R. Critique et vérité. Paris, 1966, p. 63.
- ¹⁴ Элиот Т. С. Назначение критики. — В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974, с. 150.
- ¹⁵ См.: Эпштейн М. Критика в конфликте с творчеством. — «Вопросы литературы», 1975, № 2.
- ¹⁶ Элиот Т. С. Назначение критики, с. 157.
- ¹⁷ Там же.
- ¹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 335.
- ¹⁹ Там же, с. 141.
- ²⁰ Цит. по кн.: Тынянов Ю. Н. Поэтика..., с. 572.

- ²¹ Пушкин-критик. М., 1950, с. 540—541.
²² Бурсов Б. И. Критика как литература. с. 5.
²³ Курилов А. С. Границы литературно-критического познания. — В кн.: Современная литературная критика. М., 1977, с. 177—178.
²⁴ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 15.
²⁵ Курилов А. С. Границы литературно-критического познания, с. 180.
²⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 124.
²⁷ Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне», с. 25.
²⁸ Там же.
²⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 6, с. 289.
³⁰ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 25.
³¹ Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 138.
³² Киреевский И. В. Полн. собр. соч., т. 1, с. 147.
³³ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 108.
³⁴ Лифшиц М. А. Искусство и современный мир. М., 1978, с. 57.
³⁵ Геббель Ф. Избранное, т. 2. М., 1978, с. 473.
³⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 99.
³⁷ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 2. М., 1949, с. 255.
³⁸ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 177.
³⁹ Палиевский П. В. Пути реализма. М., 1974, с. 212.
⁴⁰ Палиевский П. В. Литература и теория. М., 1978, с. 65.
⁴¹ Там же.
⁴² Платонов А. Размышления читателя. М., 1970, с. 92.
⁴³ Григорьев А. Литературная критика, с. 126.

ШКОЛА ПРОЗЫ

- ¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 16, Л., 1976, с. 329.
² Пришвин М. М. Дорога к другу. М., 1957, с. 224.
³ А. П. Чехов. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л., 1928, с. 382—383.
⁴ Там же, с. 389.

- ⁵ «Мастерская», вып. 2. М., 1976, с. 64—65.
⁶⁻⁷ «Литературное наследство», т. 70. М., 1963, с. 311.
⁸⁻⁹ Каверин В. Собр. соч., т. 1. М., 1963, с. 12.
¹⁰ «Литературное наследство», т. 70 с. 180.
¹¹ Цит. по кн.: Платонов А. Размышления читателя, с. 165.
¹² «Литературное обозрение», 1976, № 4, с. 107.
¹³ «Новый мир», 1976, № 4, с. 164.
¹⁴ Твардовский А. О литературе. М., 1973, с. 72.
¹⁵ Чехов А. П. Собр. соч., т. 10. М., 1963, с. 489.
¹⁶ «Искусство кино», 1971, № 1, с. 113.
¹⁷ Шукшин В. Милая моя родина. — «Литературное обозрение», 1975, № 12, с. 100.
¹⁸ Шукшин В. Как я понимаю рассказ. — «Литературная Россия», 1964, 20 ноября.
¹⁹ Там же.
²⁰ Там же.
²¹ «Вопросы литературы», 1974, № 7, с. 87.

«ПРЕОБРАЖЕНИЕ» КЛАССИКИ

- ¹ Потапов Н. Классика и современность. — «Правда», 1978, 29 апреля.
² Палиевский П. В. Пути реализма, с. 215.
³ Шукшин В. Надо работать! — «Литературная Россия», 1974, 25 октября.
⁴ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 274.
⁵ Там же, с. 268.
⁶ Там же.
⁷ Шукшин В. Надо работать!
⁸ Манн Т. Письма. М., 1975, с. 333—334.
⁹ Кракауэр Э. Природа фильма. М., 1974, с. 303.
¹⁰ Базен А. Что такое кино? М., 1971, с. 137.
¹¹ Шкловский В. Как ставить классиков. — «Советский экран», 1927, № 33, с. 10.
¹² Туровская М. И мое мнение об экранизации. — «Книга спорит с фильмом». М., 1973, с. 228—229.
¹³ Туровская М. Кино — Чехов-77 — театр. На границе искусств. — «Искусство кино», 1978, № 1, с. 99.
¹⁴ Свободин А. Зримое время. Классика на советской сцене. М., 1975, с. 6.
¹⁵ О весьма бесцеремонном обращении А. Эфроса с западной классикой мне уже приходилось говорить в

рецензии на его постановку «Дон Жуана» Мольера («Театральная жизнь», 1973, № 22).

¹⁶ Туровская М. Кино — Чехов-77 — театр, с. 93.

¹⁷ Чаадаев П. Я. Апология сумасшедшего. Казань, 1906, с. 18.

¹⁸ Надеждин Н. Литературная критика. Эстетика. М., 1972, с. 474.

¹⁹ «Литературное наследство», т. 58. М., 1952, с. 33.

²⁰ «Пушкин и его современники», вып. 19—20. Пг., 1914, с. 94.

^{21—22} Григорьев А. Литературная критика, с. 166—167.

²³ Акимов Н. П. Театральное наследие, т. 1. М., 1978, с. 271.

²⁴ Якулов Г. Б. Итоги X-летия советского театра. — ЦГАЛИ, ф. 2648, оп. 1. ед. хр. 249, л. 5.

²⁵ Базен А. Что такое кино? с. 138.

²⁶ Булгаков М. Записки на манжетах. — «Возрождение», ч. 2. М., 1923, с. 13.

²⁷ Базен А. Что такое кино? с. 134.

²⁸ Пушкин А. С. Собр. соч. в 10-ти т., т. 7, с. 301.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
---------------------	---

Часть первая

ДВИЖЕНИЕ КРИТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Критика и литература	16
Пружины читательского интереса	49
Тупики вторичности	61

Часть вторая

СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА: СПЛАВ СТАРОГО И НОВОГО

Школа прозы	80
Цельность	114
Мелодия прозы	153
«Воспоминательная» проза: потери и обретения	173
Жизнь, оборвавшаяся на полуслове...	197

Часть третья

ЛИТЕРАТУРА СРЕДИ ДРУГИХ ИСКУССТВ

«Преображение» классики	228
Театр Александра Вампилова	260
ПРИМЕЧАНИЯ	284