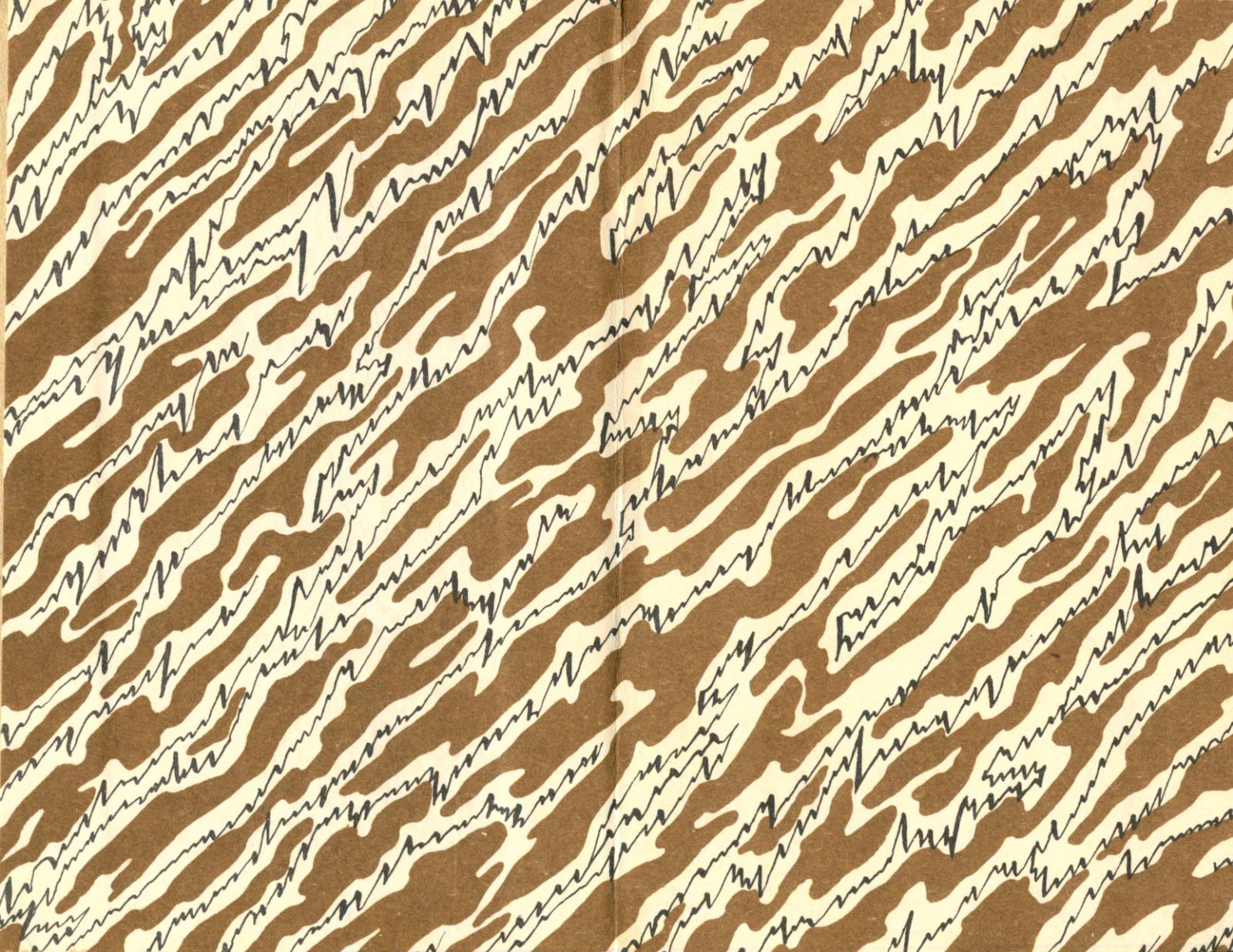


Владимир НОВИКОВ • ДИАЛОГ •

Владимир
НОВИКОВ

ДИАЛОГ



Владимир
НОВИКОВ

ДИАЛОГ

«СОВРЕМЕНИК»
МОСКВА
1986

83.3P7
H73

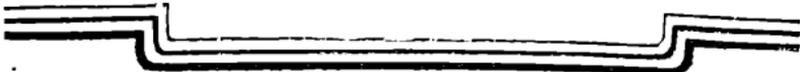
Рецензент *А. Турков*

Н $\frac{4603010102-228}{M106(03)-86}$ 315-86

83.3P7

© Издательство «Современник», 1986.

*Теоретический
темперамент*



ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ТЕМПЕРАМЕНТ

Что такое критика?

Вопрос этот чрезвычайно обстоятельно, страстно и напряженно обсуждался в последние полтора десятилетия. Споры шли о взаимоотношениях критики с наукой и с литературой, о способах сочетания научности, художественности и публицистичности в практической работе критика. Высказывались разные мнения, на первый взгляд взаимоисключающие, а по зрелом размышлении — дополняющие друг друга. Можно сказать, что вырисовался уже некоторый объективный итог. Современная критика выступает за широкое понимание своего профессионального долга, своего духовного призвания.

Сопоставлять писательский замысел с его воплощением, интерпретировать нравственно-философский и социальный смысл произведений, анализировать поэтику и оценивать степень мастерства, видеть сегодняшнюю прозу и поэзию в системе традиций, отмечать черты новаторства, выполнять роль посредника между писателем и читателем и в то же время не бояться выходить к читателю с собственным суждением о жизни и об искусстве. Таковы

«повышенные обязательства», которые берет на себя наша критика, которые определены и закономерностями времени. Это же обусловило присущий сегодняшней критике исследовательский пафос, ее высокий «теоретический темперамент» (Ю. Тынянов). На наших глазах происходит некоторое перераспределение внутренних связей в тройственной системе «теория литературы — история литературы — литературная критика». Сегодняшняя критика выходит на прямую связь не только с историей, но и с теорией литературы. Применяя теоретические категории и законы для анализа текущей поэзии и прозы, пытаюсь проследить на сегодняшнем материале новые особенности искусства слова, критика реально ощущает себя, по классическому определению Белинского, «движущейся эстетикой».

И конечно, в этом деле не обойтись без опоры на традиции, на предшественников. Заново перечитываются сегодня произведения Белинского и Чернышевского, Добролюбова и Писарева, надолго определивших пути отечественной критики. Симптоматичен поток переизданий критических трудов. Статьи П. Катенина и критиков-декабристов, И. и К. Аксаковых и И. Киреевского, П. Анненкова и А. Дружинина, Ап. Григорьева и Н. Страхова, И. Анненского и В. Брюсова оказались нужными и поучительными, они помогают увидеть духовный опыт русской литературы во всей его полноте, вернуться к идеям, не утратившим и поныне своей глубины, к спорам, сохранившим энергию поиска.

Вместе с тем сегодняшняя критика активно осваивает и опыт своих предшественников, ра-

ботавших в 20—30-е годы, в пору напряженных поисков, столкновения разных точек зрения на сущность литературы.

Тынянов, Бахтин, Жирмунский, Эйхенбаум... Почему так часто цитируются они в статьях о современной литературе, почему так активно перечитываются они нашей критикой? Даже делая поправку на какой-то процент поверхностного манипулирования авторитетными и престижными источниками, на фактор моды и подражания, нельзя не признать: обращение к теоретико-литературному наследию 20—30-х годов — характерная черта критического процесса. Хотелось пристальнее присмотреться к этому явлению, поговорить о том, как «работают» сегодня Тынянов и Эйхенбаум, Бахтин и Жирмунский. А заодно поразмышлять над теми теоретико-литературными аспектами, которые современной критике еще предстоит осваивать.

ЧТО ТАКОЕ ЛИТЕРАТУРА?

Этот вопрос, открывающий статью Ю. Тынянова «Литературный факт», лучше всего символизирует суть его исканий. Масштаб личности и деятельности теоретика литературы определяется по тому, насколько серьезные и трудные вопросы умеет он ставить. Наскоро отпраздновав победу своей мысли, теоретик должен завтра же, на свежую голову, задавать новые вопросы, ставящие порой под сомнение вчерашнее открытие. Теоретический талант — редкость. Надо с уважением относиться к при-

хотливым переливам его развития, поскольку за ними часто стоят необходимые, диалектические противоречия самого изучаемого предмета.

Центральная идея научной и критической работы Тынянова — установление живой, подвижной, но в каждый конкретный исторический момент определенной границы между художественными и нехудожественными явлениями, между искусством и жизнью, между творческим свершением и его исходным материалом.

Отношения искусства и жизни несводимы к элементарной зависимости одного от другого. Это сложный и увлекательный диалог двух сущностей, их взаимодействие и взаимовлияние. Тынянова нередко упрекали в том, что он видит только эстетическое своеобразие изучаемых явлений. Это «только» всегда свидетельствовало о непонимании оппонентами и внутренней логики тыняновских построений, и самой сущности эстетического. Ведь оно может открыться исследовательскому взору только при условии глубокого понимания жизненной реальности. Эстетическое начало — не пена на поверхности, оно пронизывает все слои материала, все элементы произведения. Жизнь отражается в литературе как система в системе, а не так, как отражается в зеркале случайный набор предметов. Видеть можно только обе эти стороны либо ни одной: $2-1=0$ — это не парадокс, а строгий закон системного мышления. Читая в наши дни критические статьи Тынянова «Литературное сегодня», «Сокращение штатов», «Промежуток», мы остро ощущаем характер времени, в которое они создава-

лись,— это при том, что взгляд автора как будто бы в первую очередь сосредоточен на проблемах чисто творческих: жанровых, стилевых, сюжетных.

А историко-литературные исследования Тынянова о Грибоедове, Пушкине, Кюхельбекере, Тютчеве? Разве в них не видна жизненная действительность соответствующих эпох? Какой подход, скажем, преобладает в статье «Сюжет «Горя от ума» — эстетический или социально-исторический? Автор «Кюхли» и «Смерти Вазир-Мухтара», приступая к научным исследованиям, не оставлял за порогом свой жадный писательский и человеческий интерес к социальным, философским и нравственным проблемам.

Кстати, если вдуматься, так называемый эстетизм — это не преимущественный интерес к художественной специфике, а несправедливое перенесение эстетических оценок на материальные факторы, на внешние элементы — короче говоря, склонность встречать литературное явление «по одежке». Эстеты — это те, кто пугается кажущейся неизящности нового художественного слова, держится за абстрактно-нормативные представления, любитесь по чужой указке «вершинами» литературы, не достаивая вниманием «периферию» — до тех пор, пока «низовое» явление не перейдет в разряд модных и престижных. Трудно назвать исследователя, более свободного от такого снобизма, чем Тынянов. Глубокий демократизм, умение видеть связь большого и малого лежат в основе тыняновского мышления. Исторические заключения и обобщения ученого всегда были основаны на обработке достаточ-

ного количества материала: шла ли речь о девятнадцатом веке или о «литературном сегодня». Полемически отталкиваясь от принципов культурно-исторической школы, Тынянов тем не менее унаследовал от нее традицию «экологического» подхода к литературе. Унаследовал творчески, сочетая полноту историко-литературной «памяти» с четким различием объективного эстетического масштаба явлений, со строгостью отбора. Опыт Тынянова показывает, что в этом смысле ничто не заменит литературоведу его собственного эстетического вкуса, беспощадного, принципиального, личностного и в то же время стремящегося к всечеловеческой объективности. А такой вкус можно приобрести, только признавая относительную самостоятельность эстетического фактора, не растворяя его в других. Интересы искусства и интересы жизни могут корректировать друг друга, но для этого должна быть видна каждая из сторон.

Мышление Тынянова было историчным по самому своему складу. Для него не существовало неподвижных литературных фактов. «Нет продолжения прямой линии, есть скорее отправление, отталкивание от известной точки — борьба» — такой взгляд на литературное развитие был сформулирован Тыняновым в первой же его печатной работе. Ключевое понятие тыняновской системы — «динамика». Эту динамику Тынянов умел и учил видеть во всем пути, пройденном русской литературой, в творческой эволюции больших художников, наконец, в самом внутреннем строе произведения. Подлинный смысл художественного творения можно понять, только учитывая его реальную

историческую судьбу, осознавая его как звено в цепи литературного развития. Тынянов неизменно выступал против произвольно-субъективных «прочтений» классических шедевров, против изъятия их из жизненного и литературного контекста эпохи, против подмены реальной художественной динамики произведения всякого рода парадоксальными интерпретациями, попытками «вычитать то, чего у писателя вовсе нет» (выражение Тынянова, зафиксированное в воспоминаниях одного из его учеников — А. Островского).

Присущее Тынянову острое чувство исторической динамики во многом обусловлено своеобразием его личности, его человеческой и литературной судьбой. Путь, пройденный Тыняновым, был стремителем и драматичен. Еще в первой половине двадцатых годов ученый работал с импульсивной быстротой, зачастую лишь конспективно обозначая мысли и положения, требующие развернутой аргументации и подробных разъяснений. Он словно предчувствовал предстоящий ему переход от научных исследований к исторической романистике. Труд прозаика немало дал Тынянову-теоретику и вместе с тем, в известной мере, «отвлек» его от детальной реализации многих научных планов. Наконец, тяжелая болезнь и преждевременная смерть... Высокое напряжение мысли было неизменным свойством тыняновской работы, но до исчерпывающей ясности он успел довести не все свои тезисы и предположения. Это обязывает нас подходить к наследию ученого не догматически, а творчески, восстанавливая и додумывая иные связующие звенья его мыслей.

Среди важнейших позитивных достижений Тынянова — глубокое исследование фундаментальных различий между поэзией и прозой как видами словесного искусства. «Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными разнообразными строфами?» — этот вопрос импровизатора из «Египетских ночей» — достойное испытание для всякого теоретика литературы. В 1924 году Тынянов дал ответ на этот вопрос, показав в работе «Проблема стихотворного языка», что мысль в стихе «деформируется», то есть переходит в новое качество, что «рифмы» и «стопы» не приложение к готовому смыслу, а способ его радикального преобразования. Отсюда в плане практическом недвусмысленно следует, что в произведениях поэзии необходимо *читать стих*, ощущая, как прогибаются под тяжестью ритмической конструкции сюжет, тема, буквальный смысл отдельных высказываний. Только тогда будет понята и жизненная основа стихов, только тогда возникнет сложное эмоциональное читательское переживание, адекватное поэтическому произведению.

Если же мы посмотрим с этой точки зрения на современную критику поэзии, то увидим, что в ней нередко встречается буквально-логическое прочтение стихов, отношение к ним как к голой информации. Ритм и композиция воспринимаются как «бесплатное приложение» и почти не отражаются ни в интерпретациях, ни в оценках.

Впрочем, из работ Тынянова о поэзии выбраны две навязчивые цитаты, периодически мелькающие в статьях и рецензиях. Первая —

это «новое зрение», характеристика, вырван-
ная из контекста (речь шла о Хлебникове) и
ставшая дежурным комплиментом, вторая —
это апелляция к названию статьи «Промежу-
ток»: дескать, сейчас в поэзии такое же за-
тишье, такой же промежуток, как в 1924 году,
когда была написана статья Тынянова. Но вот
тут уже случай, когда не стоит играть чу-
жим авторитетом при высказывании столь не-
обременительных для сознания обобщений. И
с самим Тыняновым, кстати, в данном случае
очень даже можно поспорить. Достаточно
вспомнить персонажей «Промежутка» (Есе-
нин, Ахматова, Маяковский, Сельвинский, Па-
стернак, Мандельштам, Тихонов...), чтобы убе-
диться, что реальной угрозы застоя для поэзии
20-х годов не было. Думается, и опасение Ты-
нянова, что поэты «идут в плен своих тем»,
подтвердилось отнюдь не со всеми и не во
всем. Да и, следуя логике самого Тынянова,
не складывается ли вся история литературы из
«промежутков»? Разве бывают в ней оконча-
тельные ситуации? Так или иначе, мысль о
«промежутке» была рабочей гипотезой конк-
ретного момента, а не универсальной категори-
ей. Не надо копировать частности, надо читать
исследовательскую систему в целом.

Еще не в полной мере оценена методологи-
ческая плодотворность тыняновских раздумий
о кино, о взаимодействии различных видов ис-
кусства. Страстно любя литературу и служа
ей в нескольких ипостасях (литературоведе-
ние, критика, проза, поэтический перевод),
Тынянов в то же время умел «переключиться»
и понять самостоятельную ценность другого
искусства, его внутреннюю логику. Теория

здесь шла об руку с практикой. Работая над сценарием фильма «Шинель», Тынянов выступал не как педант и охранитель от литературы, а как союзник молодого кинематографа, ищущего свою поэтику. Он весело говорил о «литературоцентристах», не понимающих, что задача фильма не жалкое иллюстрирование, а создание новой ценности: «Шинель» ставила по-новому вопрос о классиках в кино... Один критик назвал меня безграмотным наглецом, а фэксов (имеются в виду Г. Козинцев и Л. Трауберг.— В. Н.), если не ошибаюсь, предлагал вычистить железной метлой. Это был, кажется, студент вуза, в котором я преподавал. Теперь он хвалит. Другой рассуждал так: классики — народное достояние; сценарист и режиссеры исказили классика — прокуратура должна их привлечь за расхищение народного достояния. Где этот критик сейчас, я не знаю, но боюсь, что он жив и работает». Думал ли Тынянов, что в шутливо-пародийной форме он невольно предсказал здесь совершенно серьезные заявления некоторых наших современников?..

Весьма актуально звучит тезис 1928 года: «Методологически пагубно рассмотрение соотношенности систем без учета имманентных законов каждой системы». Особенно важен он для объективного исследования контактов литературы с театром и кино, то есть одного из напряженнейших вопросов сегодняшней критики.

Не в меньшей степени это относится и к способу прочтения индивидуальной литературоведческой научно-художественной системы. Нередко случается, тыняновские тезисы, раз-

лученные с общим духовным контекстом его исканий, приобретают однобокое применение. Но пассивное цитирование высказываний ученого как абсолютных истин отнюдь не всегда свидетельствует о научной традиции. Спор может быть следствием более глубокого понимания, чем безотчетное согласие. Старинный девиз «Подвергай все сомнению» — необходимейший принцип освоения любого, самого авторитетного источника.

ИСТИНА ВПЕРЕДИ

Научно-художественное творчество В. Шкловского, начиная с маленькой брошюры «Воскрешение слова» (1914) и на протяжении семи последующих десятилетий, вызвало несметное множество откликов. Статьи, рецензии, упоминания — краткие и развернутые, сочувственные и резко отрицательные, мемуарные свидетельства, пародии — все это в итоге исчисляется цифрой чуть ли не четырехзначной.

Однако обобщающе-синтетической оценки и характеристики работа Шкловского еще не обрела. Многогранная и артистическая натура писателя-ученого, его сложная литературная судьба, в которой биография и творчество соединены накрепко, неизменно оказывались каким-то препятствием для объективно-аналитического подхода. Говорить о Шкловском легко, но сказать о нем нечто определенное и устойчивое чрезвычайно трудно. Можно заметить, что писавшие о Шкловском не раз попа-

дали под влияние его специфического стиля, его стремительно-афористической интонации, и разговор приобретал характер подражания, вариации.

В иных случаях, впрочем, такой способ портретирования приводил к плодотворному результату. В качестве примера можно привести емкий очерк «О Викторе Шкловском», написанный Б. Эйхенбаумом и вошедший в его книгу «Мой современник» (1929):

«Виктор Шкловский — один из немногих писателей нашего времени, сумевший не сделаться «классиком»...

Он печатается уже 15 лет — и все эти 15 лет он существует в дискуссионном порядке...

В другое время он был бы петербургским вольнодумцем, декабристом и вместе с Пушкиным скитался бы по югу и дрался на дуэлях...

...Написав замечательные работы по теории прозы, оказался не менее замечательным практиком.

...Он — писатель в настоящем смысле этого слова. Он профессионально читает книги, профессионально разговаривает с людьми, профессионально живет.

Новое поколение борется со Шкловским, потому что оно должно придумать что-нибудь свое».

Можно сказать, что этой образно-эмоциональной характеристике Шкловский продолжал «соответствовать» до последних своих дней и строк.

Главным в работе Шкловского на всех ее этапах было выявление движущих противоречий — в строении отдельного произведения, в

творческой судьбе писателя, в природе жанра, в искусстве как таковом. Художественность, по Шкловскому, отчетливее всего видна там, где возникает спор, конфликт, несовпадение — слов, смыслов, точек зрения, характеров. Чтобы понять произведение, надо искать в нем не тождество элементов, а их контраст, не симметрию уровней, а их смещение. Любые совпадения в искусстве иллюзорны — эта мысль отчетливо обозначена Шкловским в подзаголовке книги «Тетива»: «О несходстве сходного».

С этой диалектической по своей сути предпосылкой легко согласиться в принципе, но довольно непросто превратить ее в стабильный навык научно-критического мышления и эстетического восприятия. Скажем, установил исследователь, что сюжет известного литературного произведения восходит к такому-то забытому или полузабытому источнику. Или обнаружил явную реминисценцию, перекличку текстов. Велик соблазн тут же воскликнуть «Эврика!» и гордиться своим, хотя бы небольшим, открытием. Для Шкловского же это все не открытие, а лишь наблюдения, подлежащие анализу и осмыслению. Генезис художественного явления никогда не совпадает с его эстетической функцией. Увидеть и показать глубину несовпадения — главная задача исследования, путь к подлинному пониманию произведения, художника, искусства в целом. Это не только важнейший научный принцип Шкловского, это духовно-нравственный пафос всего им написанного:

«Нет границ ответственности.

Искусство всегда перерешает».

Осмысление конкретного характера творче-

ских «перерешений» составляет тему многолетних раздумий Шкловского о сюжетах русской и мировой прозы. На первом этапе этой работы ученому необходимо было отстоять мысль о творческой природе сюжетосложения, доказать, что сюжет — не зеркальное отражение жизненных событий, что его развитие диктуется общими законами стиля («О теории прозы» — 1929). На втором, гораздо более продолжительном этапе Шкловский раскрывает сложный процесс перерастания фабулы в сюжет, закономерности сцепления смыслов в прозаических произведениях («Повести о прозе», «Тетива», «Энергия заблуждения», «О теории прозы» — 1982).

Взгляд Шкловского-теоретика на законы сюжетосложения во многом обусловлен своеобразием работы Шкловского-прозаика. Шкловский — бесфабульный писатель. Случай редкий и, как всякая крайность, показательный. Не прибегая к вымыслу, Шкловский работал на биографическом (Марко Поло, художник Федотов) и автобиографическом («Зоо», «Жили-были») материале, преобразовывал по законам прозы и такой жесткий материал, как собственные научные идеи. Но при этом Шкловский необыкновенно остро ощущал своеобразие прозы фабульной. Взгляд со стороны бывает в иных случаях самым точным. Шкловский умел, пользуясь его излюбленным словом, «остранить» самую природу вымысла, показать, что в сюжете живет энергия всех отброшенных автором фабульных вариантов. «Сюжет — это использование всего знания о предмете», — сказано в книге «Энергия заблуждения». Чтобы понять это

определение, его надо не только осмыслить, но и пережить, ощутить какую-то долю духовно-творческого напряжения, сопутствующего рождению и построению художественного сюжета

Способ аналитического разграничения материала и творческого результата, тип научного зрения, представленный в работах Тынянова и Шкловского, обладая всеобщностью объективного научного знания, сохраняет вместе с тем — у каждого из них — глубоко индивидуальный, во многом художественный характер. Тынянов и Шкловский во всех своих научных работах остаются писателями, подкрепляя логику научной мысли своим художническим видением литературы и искусства. Это, кстати, резко отличает их поиски и находки от созвучных тенденций в западноевропейской филологии. Тынянова и Шкловского нельзя повторить, их не нужно заучивать. Их наукой-искусством стоит вдохновляться, создавая новые теоретико-литературные модели.

Подлинно научное противопоставление жизненной и художественной реальности не отрицает их единства, а лишь отчетливее его демонстрирует. И здесь важным «инструментом» познания выступает личность исследователя, его эмоциональный мир. Механически-безличное разграничение материала и художественной структуры всегда будет неверным и неточным. «Поэзию анализировать надо, — читаем в последней книге Шкловского. — Но анализировать, как поэт, не теряя поэтического дыхания».

При этом образно-эмоциональная насыщенность литературоведческих текстов не была

для Тынянова и Шкловского самоцелью. Художественность здесь служит энергичным средством приближения к научной истине, способом фиксации мгновенных прозрений, а метафоры и ассоциативные сюжетные ходы обладают потенциальной «переводимостью» на язык строго научного рассуждения.

То, как написан литературоведческий текст, органически неотделимо от того, что в нем сказано. В литературоведении, включая самые отвлеченные его сферы, всегда присутствуют «неустрашимые» признаки художественности. Но из двух литературоведческих моделей, описывающих одно и то же явление, более верной будет не та, что «красивее», а та, что *менее* метафорична и приблизительна. Только признавая этот строгий закон познания, можно двигаться в сторону более глубокого понимания специфики литературы. Вспоминая известную полемическую формулу раннего Шкловского «искусство как прием», обратим внимание на слово «как» — знак уподобления, в известной мере — гиперболы, которая в дальнейшем была подвергнута самим автором строгой научной поверке. В современном же литературоведении многим метафорическим допущениям придается видимость тождества — особенно если эти допущения окутаны сложной терминологией, заимствованной у других наук. Думается, например, что результаты структурно-семиотических исследований литературы были бы более плодотворными, если бы формулы «знаковая система», «вторичная моделирующая система» сознавались как в известной степени метафорические по отношению к искусству, не претендующие на оконча-

тельное, исчерпывающее определение его специфики. На такие мысли наводят и полемические тезисы Шкловского о структурно-семиотической школе.

Будучи единомышленниками, Тынянов и Шкловский постоянно спорили друг с другом. Их эпистолярный диалог примечателен познавательной глубиной полемики, стремлением собеседников как можно дальше продвинуться в сторону истины. «...Не будем же мельчить нашего спора и уменьшать размеры несогласия», — писал Шкловский.

Разность позиций здесь прежде всего определялась разностью ощущения самого, так сказать, вещества истории литературы. Пользуясь двумя древними определениями времени, можно сказать, что Тынянов чувствовал время как «хронос» — стремительный процесс в динамике его протекания. Шкловскому же было свойственно понимание времени как единства (то, что античные философы определяли понятием «эон»): «Литература не рояльна, а органна: звук продолжается». И конечно, эти два взгляда на историю литературы с необходимостью дополняли друг друга, отражали не только противостояние двух научных позиций, но и внутренние диалектические противоречия исследуемого предмета. Спор был рассчитан на продолжение следующими поколениями. Обращаясь к постоянному «соучастнику» эпистолярного диспута Эйхенбауму, Шкловский писал:

«Время наше легко — оно истина.
Истина впереди».

ШКОЛА АНАЛИЗА

Научная и критическая деятельность Б. Эйхенбаума весьма многогранна. Его авторитет как лермонтоведа и толстоведа неоспорим, он один из создателей современной текстологии. Но доминантой, стержнем работы Эйхенбаума все же всегда оставалась теория литературы. Есть такой парадокс в филологии и критике: талантливый разбор произведения или точный анализ творчества конкретного писателя всегда обладает, помимо выявления индивидуальной специфики, каким-то теоретическим, общеэстетическим смыслом. Сегодня можно по-новому прочесть многие ранние работы Эйхенбаума, увидеть за полемическими эскападами объективные исследовательские результаты. Вот, например, известная статья «Как сделана «Шинель» Гоголя». Метафора, использованная в названии, до сих пор звучит вызывающе, но мы теперь должны под полемической оболочкой видеть реальное содержание. Эйхенбаум и его единомышленники, пользуясь подобными формулами, говорили не о технико-психологическом процессе писания, не о том, как в буквальном смысле «делалось» произведение, а о том, что оно есть как результат творения. (Интимная тайна создателя неведома и ему самому. Наверное, и Э. По, весело рассказывавший, как он легко «сделал» «Ворона», и Маяковский, раскрывавший историю работы над стихотворением «Сергею Есенину», неизбежно спрямляли истинную суть, поскольку эти вещи, как и все настоящие литературные ценности, создавались за какой-то промежуток времени «плюс вся жизнь», а всю

жизнь к статье приложить никак невозможно.)

Так вот, реально говоря, максимум, что может (и должен) сделать исследователь в данном отношении — это раскрыть творческую динамику изучаемого произведения, показать, как оно устроено, дать ключ к постижению смысла. Целостное восприятие — это абстрактный идеал, к которому, кстати сказать, ближе всего стоят те, кто владеет квалифицированными аналитическими навыками. Анализируют все. Даже наивный потребитель, ищущий сцен «про любовь» и пропускающий «описания природы», уже определенным образом расчленяет произведение, совершает некий разрез. Весь вопрос в том, какой разрез покажет не случайные материальные элементы, а художественную динамику, напряженно-трепещущую сердцевину творческого создания. И здесь не стоит бояться такой метафоры, как «разрез», а разговоры о «насилии» и «вивисекции» будут в данном случае нечестным буквализмом. Ведь речь идет о разрезе, который совершается напряженным духовным взглядом и ничего не разрушает в объекте (серьезно говоря, для литературного произведения разрушительно только его нечтение, равнодушие к нему), а позволяет войти в него творцом, пользуясь выражением М. Бахтина.

Эйхенбаум выявил в «Шинели» напряженный контраст фабулы и манеры повествования. Исследователь не делал никаких дидактических выводов, но, идя вслед за ним в глубину текста, нельзя не ощутить эмоциональную силу трагизма, которая обнаруживается именно в данном аналитическом срезе. Интер-

претация Эйхенбаума решительно опровергает любые «умиротворяющие» трактовки «Шинели» — произведения, которое не просто пробуждает жалость к «маленькому человеку», но навеки поселяет в душе чуткого читателя неутолимую тревогу. Таков объективный смысл сугубо «филологического» на первый взгляд прочтения.

Обращаясь к современной критической ситуации, к проблеме достоверности критической трактовки, хочется сказать о двух качественно различных типах критических интерпретаций. В истолковании произведения можно идти двумя путями: от осмысления жизненного материала, художественно преломленного писателем, или от самой поэтической структуры, вычлененной аналитически или ощущаемой интуитивно. Эти два способа прочтения могут сочетаться, но преобладание одного из них всегда налицо. Классическим примером сугубо «материального» прочтения может служить трактовка Писаревым «Евгения Онегина». В то же время прочтение этим же критиком романа Тургенева «Отцы и дети» (сохраняющее до нашего времени силу научной объективности) отличается четким ощущением внутренних структурных законов романа. Критика XIX века оставила немало прекрасных образцов проникновения в художественные глубины текста. Тынянов, Шкловский, Эйхенбаум поставили своей задачей выработку стабильных навыков такого прочтения произведений, при котором особенности его поэтики, стиля, языка и композиции учитываются изначально и притом в единстве. Задача нелегкая, поиски ее практического решения продолжаются и по

сей день в работах многих критиков и литературоведов. Правда, сама возможность научной поверки критических трактовок то и дело вызывает сомнения, поскольку наука, по мнению некоторых, сводится к чисто рассудочным выкладкам и не в состоянии охватить эмоциональную сторону произведения.

Между тем исследование поэтики невозможно без эмоционального напряжения, без привлечения такого фактора, как личность ученого, его человеческий облик и жизненный опыт. Только при научном подходе эмоции исследователя носят не хаотический характер, а приближаются к эмоциональному строю самого произведения.

В наши дни наблюдается усиленное стремление критики к интерпретациям, основывающимся на поэтике произведений. Это, естественно, не мешает разговору о жизненных проблемах, а лишь плодотворно дисциплинирует его. Чисто тематический подход неуклонно отходит на периферию критического процесса, то есть в рецензирование тех произведений, которые особой «поэтичностью» (или, проще говоря, художественностью) не отличаются. Посмотрите на дискуссионные материалы типа «двух мнений», или «с разных точек зрения», и увидите следующее: трактовка, более адекватная живой сути произведения, близкая к «натуре», как правило, учитывает и поэтику, а более субъективная и произвольная — основывается лишь на материале. Это показательно: интерес к художественным глубинам все отчетливее становится нормой критической работы, мерой духовной честности человека, пишущего о литературе.

СЛОВО И СЛАВА

Работы М. Бахтина, в особенности его книги о Достоевском и Рабле, приобрели в шестидесятые годы небывалую для филологических трудов известность. Они с удивительной органичностью нашли соответствие в умонастроениях читателей, отразились в исканиях литераторов, режиссеров, художников. Скажем, бахтинская формула специфического катарсиса, завершающего романы Достоевского, звучала тогда отнюдь не только как литературоведческое разъяснение: «...ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди».

Слава Бахтина помогала разрушить перегородки, отделявшие литературоведение от литературы, с одной стороны, и от читателя — с другой. В этом ее серьезное и необратимое культурное значение. Но уже в семидесятые годы стало заметным и другое. Слава Бахтина, сделавшись всеобщим достоянием, начала развиваться порою вразрез с внутренней сутью его научно-художественного творчества, с его словом об искусстве, мире и человеке.

Тревогу вызывает многое. Прежде всего бездумное цитирование. Велик соблазн уцепиться за частное суждение знаменитого ученого, не понимая его концепции в целом, и тем самым переложить на него ответственность за свое полупонимание. Хуже того: из Бахтина выдергивают — и довольно часто — цитаты «по-проще», какие-то трюизмы, играющие в его текстах скромную роль связок, прослоек. Та-

ким путем любого автора можно успешно превратить в лексикон прописных истин. Между тем заветные идеи Бахтина выражены в весьма специальных и достаточно сложных (с точки зрения читательского восприятия) суждениях.

Имя Бахтина вышло далеко за пределы профессионально-литературоведческого круга. Само по себе это прекрасно, но сколько издержек связано со столь широкой популярностью! Имя, которое должно звучать как решительная антитеза всяческой суете и пошлости, вошло в некий «джентльменский набор» опознавательных знаков причастности к культуре. Пора подумать о нашей духовной экологии. Досадно слышать, как Бахтина похваливают «с ученым видом знатока» люди, имеющие более чем смутное представление о его концепциях. Здесь работает механизм, точно описанный Пушкиным: «...уважение наше к славе происходит, может быть, от самолюбия: в состав славы входит ведь и наш голос» (сам же Бахтин был в этом вопросе ригористом: «Идея славы — паразитическое усвоение неавторитетного другого»).

В работе каждого большого литературоведа есть элементы художественности, причем они присутствуют не только в способах оформления мысли, но и в самом духовном ядре теоретической концепции. В системе Бахтина искусство уподоблено сотворению человека. Феномен человека во всей своей многогранности становится источником художественного смысла, а единство духовного и телесного в человеке делается своеобразным обоснованием нераздельности содержания и формы. Книги

Бахтина рисуют многозначный образ творчества, передавая и мучительность этого процесса и его феноменальную бескорыстность. Через органичную связь автора и героя Бахтин дает свою разгадку тайны вдохновения: художник производит новое, другое сознание и постигает его, не растворяясь в нем.

Но и от читателя концепция Бахтина требует такого же недогматического, свободного и диалогического восприятия. Автор книги сам осознавал художественную неточность своего слова, он считал, что любой метаязык диалогичен по отношению к своему предмету. Крайне наивно буквализовать бахтинские метафоры и символы и делать их отправными точками абстрактных рассуждений. Аналогия не есть тождество. Многие постулаты Бахтина недоказуемы и неопровержимы вместе с тем вследствие своего образного характера. Бахтина привлекало все незавершенное, незастывшее, становящееся. И его собственные высказывания — это не надписи на бронзе или мраморе, а начальные реплики диалогов, рассчитанных на долгое время. Диалог же не может развиваться успешно, если одна из сторон только поддакивает.

Большой ученый в гуманитарной науке не просто разрабатывает свою тему, но как бы создает свою отрасль знания. И суверенность ее всегда покупается известной ограниченностью. Бахтинская область отечественной филологии одна из крупнейших, но и у нее есть свои границы. В поздних записях ученого читаем: «Смыслами я называю ответы на вопросы. То, что ни на какой вопрос не отвечает, лишено для нас смысла». До-

вольно определенно очерчена здесь сфера художественных смыслов, которые импонировали научному вдохновению Бахтина и которые ярко и убедительно раскрывались в его аналитической мастерской. Это сфера столкновения в слове разных идейных смыслов, их напряженного диалога. Меньше интересовали ученого художественные смыслы, не располагающие к рационалистическому осмыслению, монологичные в своей новизне.

Так или иначе, но до Бахтина никто столь остро не ощущал и так зримо не выявлял наличие в слове второго голоса. «Внутренний диалог» — едва ли не самое крупное общеэстетическое открытие Бахтина. В этом смысле его прочтение романов Достоевского, замечания о «Евгении Онегине» еще долго будут школой понимания для историков литературы, для критиков современной литературы, которые нередко теряются, оказавшись на перекрестке разных точек зрения в поисках авторской позиции.

Зоркий глаз Бахтина четко выслеживал в любом произведении элементы стилизации, иронии, пародийности. Объединив все это понятием чужого слова, ученый завещал нам весьма важную проблему — опять-таки не только историко-литературную, но и критическую. Критика пока еще не знает, как ей относиться к «чужому слову» в произведениях новейшей литературы. Одни питают повышенную любовь к культурным реминисценциям, другие полны нетерпимости ко всяческой «вторичности». Бахтин не боялся фиксировать неожиданные переключки отдаленных литературных эпох: любая традиция для него суще-

ствуется постольку, поскольку она жива в настоящем или способна воскреснуть в будущем.

У каждого филолога есть духовная отчизна не только в пространстве, но и во времени. Г. Гуковский называл себя человеком эпохи сентиментализма. Бахтина можно назвать человеком XIX столетия. Его методологическое новаторство сочеталось со спокойным консерватизмом. Одно от другого неотделимо, но, участь у Бахтина, вовсе не обязательно перенимать и внутренние ограничения, свойственные его системе.

В сегодняшних критических статьях имена Бахтина и Тынянова нередко стоят «почти что рядом», подобно именам единомышленников. Это по-своему неплохо: культура гармонично сопрягает некогда полярные точки зрения, синтезирует идеи, добытые принципиально разными способами. Но важно при этом не утратить уровень и энергию былых споров, прочесть в теоретическом наследии вопросы, которые нам завещано дорешить. Соотношение позиции Бахтина и позиций ученых тыняновского круга — проблема отнюдь не академическая¹: живая жизнь современной литературы и искусства настойчиво возвращает нас к неоконченным спорам наших знаменитых теоретиков.

Если говорить о моменте сходства в их позициях, то он прежде всего состоит в стремлении четко обозначить роль и границы *материала* в искусстве. Сам термин этот не был вы-

¹ Исследование этой проблемы начато М. Чудаковой, А. Чудаковым и Е. Тоддесом в обстоятельных комментариях к сборнику работ Ю. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» (М., 1977).

думаи учеными 20—30-х годов, о материале первыми заговорили не теоретики, а практики, мастера искусства. В их метафорическом словоупотреблении материал — это не только сырье и технические средства художественной работы, но и определенные тематические элементы, жизненные факты и реалии, готовые смыслы, логические абстракции — словом, все, что подлежит творческому преобразованию. За словом «материал» стоит не абстрактное понятие, а конкретная реальность, потому термин и оказался долговечен, стал достоянием не только профессионалов, но и читателей, зрителей, способных к небуквальному восприятию искусства и умеющих отличать внешнюю дотворческую реальность от художественного факта. В этом смысле нет особой разницы между терминами, обозначающими совокупность собственно художественных факторов, противопоставленную совокупности факторов материальных. Такая антитеза обозначалась по-разному: «материал и прием», «материал и конструкция», «материал и стиль». Можно, как Бахтин, говорить «материал и эстетический объект», можно, пользуясь популярным ныне термином, говорить «материал и структура». Важно только саму границу эту видеть, понимать и чувствовать верно.

Но то, что хорошо ощущается интуитивно, в подлинно научном исследовании предстает далеко не таким простым образом. О том, где проходит граница между материалом литературы и ее художественной сутью, и шел главный спор между Бахтиным и «опоязовцами». Главный упрек, который он высказал своим оппонентам в книге «Формальный метод в ли-

тературоведении» (1928), состоял в том, что свойства литературы выявляются ими путем сопоставления с языком-материалом. Но то был только первый и необходимый шаг, чтобы продолжить затем познание специфики литературы на материале событийном, логическом, информационном и т. п. Язык ведь — материал особый, наиболее конкретный, пластичный и восприимчивый к творческой трансформации. Бахтин же в 20-е годы был склонен сводить материал всецело к языку, а язык — к материалу. Впоследствии отношение ученого к этой проблеме изменилось. Во многих суждениях Бахтина язык уже предстал как кладезь новых смыслов, как материал наиболее активный и организующий другие материалы. Стоит внимательнее присмотреться к этой подспудной тенденции в зрелом творчестве ученого.

В самое последнее время с Бахтиным все чаще начинают полемизировать — без чрезмерного пиетета, но и без ниспровергательского задора. М. Стеблин-Каменский оспорил идею амбивалентности архаического смеха. Думается, это не снижает ценности книги о Рабле: если даже Бахтин осовременил ренессансного писателя, то его трактовка значительна и сама по себе необходима. В. Встловская отказалась видеть полифоничность в «Братьях Карамазовых», но в этом случае, право же, возникает желание защитить многозначно-образную формулу «полифония» от однозначного применения. М. Гаспаров справедливо писал о том предпочтении, которое оказывал Бахтин прозе в ущерб поэзии. Вл. Гусев своевременно предостерег коллег-критиков (а также и некоторых прозаиков) от чересчур бук-

вального отрицания «монологического» начала в искусстве... Очевидно, такова объективная закономерность нынешнего этапа в освоении бахтинского наследия.

Главное здесь то, что нам открываются новые ресурсы понимания проблем, волновавших ученого. Слово Бахтина, вовлекаемое в полемический диалог, начинает звучать в полный голос, в полную меру своего смыслового объема. Это слово о напряженной внутренней жизни произведения, о его изначальной обращенности к собеседнику, о равенстве писателя и читателя, о безграничности человека и его логоса. Это слово свободное и освобождающее.

Идея жива до тех пор, пока с ней можно спорить.

УТОЧНЕНИЕ ИСТИНЫ

Склад мышления и работы В. Жирмунского значительно отличается от исследовательских стилей упоминавшихся выше теоретиков 20—30-х годов. Жирмунский — представитель науки академической, избегающей крайностей и риска, достаточно дистанционной по отношению к своему предмету, соблюдающей строгую границу между исследованием и творчеством. Это отнюдь не снижает культурного значения его деятельности. Открытая новизна не может существовать в безвоздушном пространстве. Ей необходимы квалифицированные оппоненты, способные продолжить мысль, проверить ее на другом материале, оспорить и скорректировать. В книге «Энергия заблуждения» В. Шкловский гово-

рил о том, как он уважает «академический труд, его трудную дорогу уточнения истины». Ведь в гуманитарной науке истина нередко появляется в заостренно-полюемических формулировках, несвободных от преувеличений. Работу по отделению бесспорного от спорного, по развернутой аргументации конспективно намеченных положений и назвал Шкловский «уточнением истины».

Полемика, которую вел Жирмунский со своими коллегами-современниками, отмечена глубиной понимания и конструктивностью возражений. Так, его рецензия на книгу Эйхенбаума «Мелодика стиха» стала, по существу, продолжением исследования мелодических структур. В статье «К вопросу о «формальном методе» Жирмунский призывал своих оппонентов включить в сферу изучения тему как «художественно-действенный факт»: такова была и внутренняя объективная потребность новой теоретико-литературной науки, реализованная, думается, в работах Шкловского 30—80-х годов.

Но есть черта, сближающая Жирмунского с Тыняновым, Эйхенбаумом и Шкловским. Это живой интерес к литературе современной, склонность строить теорию не только на признанных образцах прошлого, но и на новейших произведениях. Молодой Жирмунский был артистичным критиком. Его статья «Преодолевшие символизм» (1916) примечательна и точностью характеристик, и пророческим зрением: автор предвидел развитие эпических тенденций в поэзии Ахматовой. В стиховедческие труды Жирмунский смело вводил опыт текущей поэзии, что только укрепляло глубину и

основательность обобщений. Сама динамика литературного развития все-таки особенно остро ощущается исследователями-современниками. Не является ли вообще условием плодотворного развития теории литературы ее прочная связь с «движущейся эстетикой», с критикой? И не становится ли тормозом теоретического процесса небрежение текущей словесностью? Во всяком случае, опыт русской теоретико-литературной мысли последних двух столетий показывает, что пики ее развития совпадают с ситуациями обновления самой литературы. И Жирмунский, и его союзники-оппоненты не ждали, пока творчество Блока и Ахматовой, Хлебникова и Маяковского будет канонизировано. Они усматривали в нем такие общие закономерности, которые помогали, перейдя к «веку минувшему», глубже прочесть Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Толстого.

Чтение Жирмунского — хорошая прививка от необязательности суждений, от небрежения фактами. Такого рода тщательности, к сожалению, порой недостает работам о поэзии. В иной статье можно прочесть о «напряженной интонации» у поэта, который на самом деле пользуется только гладкими, обкатанными ритмико-интонационными моделями. Сами слова «интонация», «ритм» порою используются критиками в каком-то туманно-переносном значении, хотя за ними стоят факторы достаточно конкретные, характеризующие физически ощутимую реальность стиха. Создается впечатление, что многие критики, полностью посвятившие себя изучению поэзии, просто не считают нужным знать, что такое, скажем, дольник или тактовик. Конечно, каждый автор выбирает се-

бе инструменты сам, но, думается, знание никогда не вредит умению. Тем более умению аналитическому. Совсем не обязательно вводить в статьи и рецензии специализированный стиховедческий анализ, но квалифицированное стиховедческое прочтение, по совести говоря, должно предшествовать написанию всякой дельной работы о поэзии...

Цитируя известное место из «Фауста», теорию нередко называют сухой (в другом переводе — серой), противопоставляя ее вечнозеленому древу жизни. Но не будем забывать, что сам Гете был, помимо прочего, крупным теоретиком литературы и искусства. Seriously говоря, теория — дело необыкновенно живое и страстное, касающееся сокровенных тайн жизни, искусства, мироздания, требующее от своих служителей предельной духовной самоотдачи.

В нашем веке теория литературы пережила ощутимый подъем, сделала решительный шаг к сближению с художественной практикой, с жизнью современников. Но век еще не окончен, нерешенных вопросов достаточно. Будем отвечать на них, будем задавать новые.

1982, 1985

СОВЕСТЬ ЖАНРА

1

Умсем ли мы читать рассказы?

Многим такой вопрос покажется неуместным и даже обидным. Дескать, какая речь об

этом в условиях поголовной грамотности? Читаем вовсю — повести, романы, многотомные эпопеи. Ну и рассказы — тоже. Вот за это «тоже» и хочется уцепиться. Справедливо ли мы поступаем, машинально подверстывая «малый жанр» к сго крупным собратьям? Чуть заходит в критике речь о рассказе — начинаются великодушные комплименты: мол, рассказ тоже имеет право на существование и играет кое-какую роль в литературном процессе, мал, да удал, мал золотник, да дорог и т. д. А меж тем главный вопрос в том: чем дорог, почему удал? Иначе говоря — в чем содержательность малой повествовательной формы?

Всякий жанр — модель мира, поэтому само выражение «малый жанр» весьма неточно. Сам малый объем рассказа отнюдь не всегда обусловлен масштабом небольшого житейского события, ибо повседневная жизнь наша больше похожа на плавное течение повести, на панорамную многоплановость романа. При сжатом объеме текста возрастает смысловая плотность. Рассказ не прочтешь «по диагонали». По той же причине всегда терпят крах попытки выдать за рассказ кусок несостоявшегося большого произведения: удельный вес не тот.

Вследствие всего этого в сфере рассказа отчетливее оценивается творческий результат. Здесь «ничьих» не бывает: либо состоялось духовное единение читателя с автором, либо нет. В романе нам может что-то нравиться, что-то нет, рассказ же трудно полюбить и запомнить за «отдельные» достоинства...

В теории малого жанра множество нерешенных вопросов. Так, одни исследователи

противопоставляют рассказ и новеллу, другие же считают, что разницу обнаружить невозможно, что рассказ и новелла — это синонимы, разные обозначения одного и того же. Но именно такой подход оборачивается расплывчатостью представлений о «малом жанре» в целом. Нет, чтобы разобраться в природе рассказа вообще, просто необходимо присмотреться к его частным проявлениям, к его подвидам. Они объективно существуют, и не в терминах дело. Главное — в том, что слабости и промахи многих прозаиков, работающих в «малом жанре», очень часто вызваны неудачным скрещиванием приемов сугубо «новеллистических» с сугубо «рассказовыми».

Общее свойство рассказа и новеллы — обзорность, отчетливость соотношения всех элементов художественного целого. Пространственная сжатость текста создает единство впечатления. Впечатления не только читательского. И самому писателю важно: может он видеть все свое произведение сразу или должен его перечитывать по ходу работы. Кто-то верно сказал, что рассказ и новелла требуют прочтения «в один присест».

Каков же максимальный объем текста, при котором сохраняется единство впечатления, а рассказ и новелла не становятся повестью или романом? Такой, казалось бы, логичный вопрос научного смысла не имеет — как для языковедения бессмыслен вопрос, сколько слов может быть в одном предложении. Так и объемом лирического стихотворения может быть довольно велик, но «длинное» стихотворение еще не будет поэмой.

Как это ни парадоксально, но главное —

выяснить не максимум, а минимум условий, при которых то или иное произведение можно признать рассказом или новеллой. Ведь существуют еще меньшие жанры: фольклорные (поговорка и пословица) и литературные (афоризм, фрагмент). Они тоже могут обладать фабулой и сюжетом. Чем будет отличаться от них маленький рассказ из «Азбуки» Л. Толстого?

«Была у Насти кукла. Настя звала куклу дочка.

Мама дала Насте для ее куклы все, что надо.

Были у куклы юбки, кофты, платки, чулки, были даже гребни, щетки, бусы».

Этот текст нельзя назвать фрагментом, поскольку в нем нет ничего, что указывало бы на преднамеренную неполноту. Вместе с тем целостность создается не логической исчерпанностью (как в пословице и афоризме), а свободной законченностью сообщения, «рассказывания».

А теперь возьмем элементарный пример новеллы.

Итальянский писатель XV века Поджо Браччолини рассказывает о встрече богача и бедняка. Богач спрашивает: «Как! Я дрожу в мехах, а ты почти голый и не чувствуешь холода?» — «И ты бы не мерз,— отвечал крестьянин,— если бы на тебе была надета, как на мне сейчас, вся одежда, какая у тебя есть».

Диалогическая структура не требует продолжения: иначе неожиданный удачный ответ утратил бы свою новизну (слово «новелла» первоначально означало «новость»).

Различные рассказы и новеллы касаются всех сторон произведения и в то же время не может сводиться к одной, например, сюжетной. (Хочется посоветовать читателям, которые будут решать, к какому жанру относится то или иное произведение, непременно перечитать его, не полагаясь на память: ведь лучше запомнится — по объективным психологическим законам — сюжетно-композиционная схема.) Новелла и рассказ — два типа организации художественного смысла (имеется в виду не «то, что автор хотел сказать своим произведением», а единство всех элементов целого).

Рассказ и новелла — два разных взгляда на мир. Рассказ можно назвать метонимией жизни. Этот жанр произвольно выделяет какую-то часть бытия, передавая ощущение его богатства и бесконечности.

А новелла — метафора жизни. Она стремится при помощи энергичного композиционного контраста вобрать в себя мир как целое. В новелле Поджо Браччолини столкнулись бедность и богатство, правда и ложь, добро и зло, ум и глупость. Очевидно, что более точные подробности о богаче и бедняке отсутствуют не только в тексте, но и в контексте.

Рассказ требует ясной цельности видения мира, спокойной сосредоточенности, плавности. Его задача — показать событие, образ, предмет в его доподлинной уникальности. В своем идеале рассказ, как и повесть, стремится к эффекту полного читательского присутствия. Слово здесь подчиняется задачам эмоциональным и изобразительным. Рассудочность рассказу противопоказана: чем непос-

редственнее воспринимается он читателем, тем лучше.

Новелла гораздо аналитичнее, условнее. Здесь читатель ощущает себя как зритель представления, принимает предложенную игру и участвует в разгадке заданной автором задачи. Новелла находит противоречие в жизни и делает его центром своего сюжета. Она нуждается в истолковании, в интерпретации — и сама провоцирует читателей на взаимоисключающие точки зрения. Новелла тяготеет к слову вопросительному, «двуголосому». Такой же оттенок вопросительности, проблемности несет здесь и каждая деталь.

Рассказ довольно легко поддается однозначной интерпретации. Возьмем два характерных чеховских рассказа — «Студент» и «Ионыч». Суть первого из них вполне может быть понятна как мысль о единстве времени (прямо высказанная автором в финале). Смысл «Ионыча» справедливо видят в изображении духовной деградации главного героя. В обоих случаях диаметрально противоположные трактовки были бы просто абсурдными и ничего не дающими для анализа.

Конечно, на этом нельзя остановиться. Так, в «Студенте» описание внешности персонажей, сообщение о том, что «работники на реке поили лошадей», не менее важны для художественного смысла, чем центральное событие — рассказ Ивана Великопольского об отречении Петра, но видимой логической связи между ними нет, поиски ее были бы схоластикой. В «Ионыче» театральность быта Туркиных трудно прямо связать с судьбой Старцева. Такие подробности «работают» как

свободно присоединенные, самостоятельные относительно того смысла, который мы условно признали главным. Они обогащают трактовку рассказов, но в главной сути не отвергают и не подтверждают ее.

Совершенно иного способа интерпретации требует новелла.

Пытаясь логически сформулировать ее смысл, мы должны быть заранее готовы к тому, что он будет неоднозначным, антиномичным. И каждая, даже самая мелкая деталь будет подтверждать один из взаимоисключающих смыслов. Перечитаем пушкинского «Станционного смотрителя». Допустим, вы увидели его смысл в трагичности судьбы Самсона Вырина, брошенного легкомысленной дочерью. А кто-то другой обнаружит эгоизм в поведении самого главного героя и признает за Дуней право на самостоятельный выбор судьбы. Эти трактовки диаметрально противоположны, они исключают друг друга. Какая же из них верна? По отдельности — никакая. Смысл этого произведения — в сопряжении точек зрения, в поисках единого жизненного выхода.

А как решить, кто прав в споре Глеба Капустина и приезжего кандидата наук (новелла В. Шукшина «Срезал»)? Глубже всех поймет новеллу тот, кто найдет в тексте наибольшее число аргументов в пользу каждого из спорящих.

Или обратимся к одной из самых известных новелл Боккаччо («Декамерон», 9-я новелла 5-го дня). Рыцарь Федерико дель Альбериги, разорившийся на уходе за монной Джованной, угощает ее обедом, приготовленным из любимого сокола. Эта новелла

обычно интерпретируется как история о самоотверженной любви. Между тем не менее важно, что, убивая сокола, герой обрекает на смерть сына своей возлюбленной (единственного наследника, о чем не преминул сообщить автор) и что бескорыстные воздыхания Федерико вознаграждаются счастливым браком, в результате которого он становится еще богаче, чем прежде.

Различие между рассказом и новеллой мы видим и в своеобразии их циклизации. Если цикл рассказов (например, «Записки охотника» И. С. Тургенева) строится по принципу достаточно свободного ввода тем и мотивов, то новеллистический цикл (такой, как «Повести Белкина») характеризуется более прочным смысловым сцеплением, все составляющие его новеллы энергично перекликаются друг с другом.

Эта особенность новеллистических сюжетов выражается и в том, что новеллы, созданные разными авторами и в разное время, часто вступают — порой даже независимо от писательских намерений — в смысловую диалог. Новелла часто обращается к готовым литературным сюжетам, подвергая их творческой трансформации. Так, в каждой из «Повестей Белкина» переосмысливаются уже известные фабулы. В свою очередь, новелла с новым, оригинальным сюжетом потенциально открыта для творческого использования. Так, «Шахматная новелла» С. Цвейга, произведение сравнительно недавнего времени, уже вызвала ряд «вариаций» в европейской и американской литературах. Эта особенность новеллы также отличает ее от тяготеющего к преодо-

лению сюжетной «литературности» рассказа.

Все сказанное о различии рассказа и новеллы не означает, однако, что на любое повествовательное произведение малого объема можно легко наклеить ярлык «рассказ» или «новелла». Как и все остальные жанры, рассказ и новелла подчиняются закону взаимодействия и проникновения.

Не случайно к разграничению рассказа и новеллы стремились не только теоретики литературы, но и практики. Гете специально написал произведение, озаглавленное просто «Новелла», а в разговоре с Эккерманом признавался, что хотел дать образец именно новеллы в отличие от рассказа. Соотношение этих двух жанров — проблема не только научная, но и творческая. Ни рассказ, ни новелла не диктуют каких-то жестких канонов. Но когда их черты сочетаются в одном произведении, многое зависит от того, смог ли писатель поставить взаимодействие жанров себе на службу, извлечь из него дополнительный эффект. Это блестяще удавалось М. Зоценко, в прозе которого новеллистическая острота гармонично примирена с четкостью нравственной позиции рассказчика. Можно, наоборот, увидеть — даже у больших мастеров — такие случаи, когда борьба жанров идет в не контролируемом автором направлении и снижает ценность произведения...

2

Следить за судьбой «малого жанра» сегодня не так просто. За рассказами нужно целенаправленно охотиться, поскольку в сборни-

ках прозы они обычно даются в нагрузку к повестям, бедными родственниками ютятся они и в толстых журналах. Антологии рассказов крайне редки, а те, что выходили в последние годы, составлены не очень требовательно и не очень изобретательно.

В последнее время, правда, появляются подборки рассказов разных писателей. Такая форма публикации соответствует и интересам жанра, и психологии читателя. Здесь как на выставке живописи: каждая картина отчетливее и острее воспринимается в сравнении с другими. Вспоминается одна из таких экспозиций в воронежском журнале «Подъем». Вот, к примеру, рассказ Анатолия Афанасьева «Свидание». Герой сходит с поезда и... начинает непростительно медлить. Слишком долго пьет пиво в станционном буфете, рассматривает все, что попадает на глаза... Темп взят явно не рассказовый, отставание начинает накапливаться с первых же фраз. Автор хочет показать, что герой боится предстоящего свидания, но уж слишком много деталей для этого он использует. Нарушает основной закон «малого жанра» — закон повышенной плотности. Удельный вес каждой подробности здесь несонизмеримо выше, чем в крупных жанрах. Деталь равна событию. А тут — «опустевший столик, где в увядшей пивной пене сиротливо белела яичная скорлупа». Это скорлупа — и не более того. Когда же дело доходит до свидания героя с бывшей женой, деталей — психологических, эмоциональных — уже не хватает, и весь конфликт, весь сыр-бор провоцируется чисто волевым авторским нажимом. Здесь просто материала собрано

слишком мало для целого произведения — поэтому про исполнение и говорить не приходится.

Очень похож на «Свидание» рассказ Василия Кравченко «Отцовское горе». И приехавший из деревни отец, и его непутевая дочь, обитающая в городе, — персонажи с большим литературным стажем, хорошо нам знакомые. Даже слишком хорошо, поскольку новых, своих житейских наблюдений в рассказе не просматривается. Если бы не название — наверное, и особенного горя мы бы не ощутили.

И вот еще что примечательно. И Афанасьев, и Кравченко строят свои вещи — в общем — по законам рассказа, то есть плавно, однонаправленно, монологично. Но оба автора чувствуют, что эмоций выработано мало, и пытаются форсировать их в финале. Оба вводят неожиданные концовки, то, что раньше называли французским словом «pointe». А это особенность чисто новеллистическая. И в обоих случаях неожиданные (по замыслу, естественно) возвращения героев к тем родственникам, с которыми они поссорились, выглядят игривыми и необидительными.

«— Шалава ты, Танька, как есть шалава, — горько сказал Гордей.

— Сама знаю, — вяло согласилась дочь...

— ...Это город, отец, город, а не твои Липовцы.

— Да, да, — покорно согласился Гордей».

Остается лишь рассчитывать на такого же вяло-покорного читателя, который тоже со всем согласится.

А вот вещь более профессиональная — новелла Анатолия Курчаткина «Филимонов». И

материал найден подлинный, и ракурс ему соответствующий. Пожилой, но весьма энергичный пенсионер донимает редакцию газеты своими более чем утопическими и не очень разумными проектами. Чего стоит одна его идея «индексификации» населения всей страны, то есть присвоения всем гражданам вместо фамилий-имен-отчеств — буквенно-цифровых индексов! Агрессивное невежество — и донкихотский энтузиазм. Багроволицая озлобленность — и детская незащищенность. И жалость, и настороженность вызывает у читателя Филимонов. Автор сумел дать характер с двух точек зрения, но нравственный итог — не только рассудочный, но и эмоциональный — вполне определен: не надо обижать филимоновых, «пусть доживут свой век привычно», но вместе с тем не надо им позволять обижать других. Это трудно, но вполне реально и достижимо.

Смущает, однако, какая-то чрезмерная аккуратность, с которой Филимонов смонтирован. Не чересчур ли любитесь автор «неоднозначностью» своего персонажа? Бывает такая заведомая неоднозначность, которую не так уж трудно заметить и показать. А ведь недаром само слово «новелла» несет в себе изначальный смысл новизны. От нее хочется открытий, находок, умения высвечивать при помощи двойного ракурса и совершенно новые явления.

Все-таки «вступительным взносом» молодого автора, входящего в литературу, должен быть новый жизненный материал. Вариации на знакомые темы выглядят нередко какими-то упражнениями, этюдами, разминкой на пути к более крупным жанрам. Если же автор

верен именно рассказу, то ему просто необходима любознательность, умение обнаружить то, о чем никто еще не писал. Вспомним, что величайший рыцарь «малого жанра» Чехов требовал — для начала — немногого: «Сюжет должен быть нов». Сегодняшняя ситуация подтверждает это правило. Многими некогда престижными темами блеснуть уже не удастся. Ушло все это — как нейлоновые рубашки и плащи «болонья». В жизни, в литературе — «мода» на все натуральное, естественное.

Хорошая мода.

Под естественностью не имеется в виду художественная непритязательность, незатейливость, безыскусность. Нет, естественность предполагает новизну, поиски, смещение привычного.

И напротив, естественное в жизни может оказаться весьма неестественным в литературе. Так, сегодня очень отдают синтетическим привкусом рассказы о приезде горожанина в родные сельские места с надлежащим потоком переживаний. Или истории о старушке матери, приехавшей к детям в город. Слишком уж обкатаны эти маршруты, и трудно пройти по ним, не ступив в готовую колею...

А самая значительная вещь на воронежском «вернисаже» рассказов — «Картинка с выставки» Владимира Крупина. Это рассказ в самом точном смысле слова. Спокойная, невозмутимая интонация. Вкус к детали, к подробности. Подробности не протокольной и безликой, а эмоциональной, выразительной. «Картинка с выставки» несводима к противопоставлению преуспевающего живописца Зрачкова и бескорыстного труженика искусства Костро-

мина. Если бы в рассказе все приурочивалось к этой антитезе, то едва ли бы стоило о нем говорить. Автор на стороне Костромина — это ясно. Но такая мысль — не итог рассказа, а его материал. Она не на «выходе», а на «входе» художественного исследования. Главное — как по мере повествования исходный тезис «обрастает» углубляющими его оттенками. Задача Крупина — на все посмотреть заново, не поддаваясь гипнозу готовых оценок и аргументов. Вот как у него разделились зрители на выставке Зрачкова: «Тут кто плевался, кто плевал на того, кто плевался, но многие молчали, вглядываясь».

Крупин вглядывается. Вобрать в себя как можно больше оттенков, отзвуков, отблесков. Ничего не упустить. Не смотреть «сквозь призму» чего бы то ни было, убрать все призмы между собой и миром.

И что же достигается в итоге? Самостоятельность, недогматичность взгляда. Феноменальная энергия и жизненная сила Зрачкова не порицаются как таковые. Сами по себе они хороши. И кто знает — может быть, и в картинах Зрачкова останется след его темперамента, несмотря на всю эстетическую облегченность. А Костромин, в свою очередь, не возводится в абсолютный идеал. Искусству нужны и стремительные покорители высот, и сосредоточенные отшельники. Кто чего достиг — решит время, и решит определенно. Пока же всмотримся в настоящее, не заглядывая в готовый ответ.

Крупин пишет только о том, что ему понятно внутренне, — вот надежный критерий отбора материала. Почему жизнь и работа

живописцев занимает писателя? Да потому, что он ищет в картинах энергию для собственной словесной живописи. И находит. Вот, к примеру: «Шли через печатный цех, там лихо и почти бесшумно неслась широкая белая лента бумаги, разматывающаяся с рулона, бумага влетала в машину и, всячески там бросаясь вверх и вниз, выскакивала, наконец, вся испечатанная, влетала в резальную машину, где ее рубило на короткие цветные куски». Это написано без многозначительности, без назойливой «сверхзадачи» — здесь важен общий настрой, цепкость взгляда.

Последняя фраза «Картинки»: «Шмель летел над цветами, и, пока я стоял, он побывал на каждом цветке».

«Побывать на каждом цветке»... Годится для формулы, определяющей стратегию жанра. Тут можно говорить о вполне отчетливой рассказовой традиции. В пятидесятые-шестидесятые годы ее признанным лидером был Юрий Казаков, в рассказах которого многие не без оснований видели переключку с бунинской прозой.

Традиция весьма почтенная, но ко многому, как говорят, обязывающая. Плотно-реалистическая, чувственно-напряженная бунинская манера, производящая неизменное впечатление стопроцентной художественной надежности, в своих глубинных основаниях была сопряжена с непрерывным художественным поиском. В одном своем лирическом этюде Бунин признался, что стремится передать бесконечность жизни если не въяве, то «хотя бы в слове». Конечно, бросая такой вызов слову, писатель приходил к примирению с ним. При-

нуждая слово к максимальным зрительным и эмоциональным нагрузкам, Бунин в итоге расширил его возможности. Но перед каждым, кто идет по этому пути, все проблемы возникают заново.

Традиция, о которой идет речь, тяготеет к усилению лирического начала, и она нуждается в слове музыкальном, богатом обертонами. Чем субъективнее, индивидуальнее авторские эмоции, тем разнообразнее и разветвленнее должен быть язык. Очень часто автор, пробуждая в читателе лирическое настроение, не знает, как дальше вести читательские эмоции. Порой это случается и с весьма профессиональными рассказчиками. Так, последовательному лирическому прозаику Анатолию Киму некоторая книжность словаря и интонаций иногда мешает передать всю полноту замысла. Даже в таких сильных вещах, как «Цунами», «Брат и сестра», появляется какая-то излишняя многозначительность. «Над нами, живыми душами, производится некий эксперимент. И я не могу не задумываться о цели подобного опыта», — сказано в финале «Цунами». Это сказано о жизни вообще. Но стоит ли педалировать философичность рассказа такими вот общими и почти мертвыми словами? Не снижается ли таким образом смысловая цельность? Сюжеты Кима дают богатые возможности для рассудочных толкований, но автор стремился к единственному и непосредственному итогу. Ким из тех романтиков, которые стремятся «выразить невыразимое». И все же в клавиатуре языка, в том числе устного, разговорного, можно найти ноты для любых лирических аккордов...

В искусстве правильно и честно заданный вопрос может быть равноценен ответу. Ибо существуют проблемы, которые не подлежат абстрактному теоретическому решению, но в жизненной практике ежедневно требуют конкретного, индивидуального решения от каждого из нас. Ведь, например, к новелле «Душечка» Чехов не приложил инструкции, предписывающей осудить героиню или одобрить ее. Открытость вопроса сохранилась до нашего времени, но вот уже почти столетие чеховское произведение реально помогает каждому, кто его прочтет, строить свою жизнь так, чтобы и душевность не растерять, и на мелочи не израсходоваться.

Великий новеллист упомянут здесь не затем, чтобы сравнивать с ним наших современников,— нет, «два века ссорить не хочу»,— а по той лишь причине, что чеховский период развития русской новеллы продолжается до сих пор. Чеховская система приемов пристрастного исследования человеческого поведения надолго определила облик и совесть жанра. К тому же у новеллы особенно хорошая память, и переклички на больших, порой вековых промежутках для нее дело привычное.

Жаль только, что иногда серьезные и страстные вопросы подменяются многозначительным перемигиванием с читателем. Возьмем примечательную новеллу Владимира Макашина «Ключарев и Алимускин». Автор приглашает читателей поразмыслить: не получается ли так, что «счастье одному человеку выпадает за счет несчастья другого»? Что ж, воп-

рос всегда нелишний. Но для этого стоило исходный тезис испытать диалектической анти-тезой, взглянуть на дело с противоположной стороны и увидеть оттуда, что несчастье несчастью рознь, что, имея право на сочувствие и помощь, каждый человек должен и сам отвечать за свою судьбу.

Писатель предпочел сделать вид, что такое ему в голову никогда не приходило, и сюжет новеллы служит однозначной иллюстрацией некоего закона сохранения количества счастья. Ключареву хорошо, Алимускину плохо. Ключареву еще лучше, Алимускину, соответственно, невмоготу. Это при том, что они друг с другом едва знакомы. Насколько Алимускин сам виноват в своих бедах и в чем их причина — мы так и не узнаем. Как же тут судить, мог ли Ключарев ему помочь или нет? Да автора это и не волнует. Он доводит дело до конца и сообщает нам, что Алимускин «улетел на Мадагаскар». Тот, кто читал внимательно, легко поймет, что в системе принятых здесь намеков это означает: умер. Иной наивный читатель тут, чего доброго, всерьез расстроится, на равнодушного Ключарева осердится — и в дурацкое положение попадет. Потому что это же все понарошке, для прояснения сентенции. Так сказать, притча, параболы. Спокойный идет, невозмутимый такой разговор. Дескать, как жестоко жизнь устроена: у нас праздник, а «за стеной надсадно плачут». Помочь мы вряд ли сможем, так давайте хоть выйдем на кухню красиво и мужественно покурить — вот ведь какие мы гуманные, высоконравственные!

Скромность — свойство хорошес, но не

всегда и не во всем. В этических поисках, в исследовании перспектив и возможностей человека уместнее смелость, дерзновенный полет. Как это получилось, что слово «самоутверждение» в последнее время приобрело какой-то неодобрительный, чуть ли не осуждающий оттенок? Разве самоутверждение не долг человека перед собой и всеми, разве это не одно из условий становления личности?

По всему по этому решительное несогласие вызывает концепция, развернутая Леонидом Бежиным в его рассказе «Мастер дизайна». Молодой, нескладный и, как теперь говорят, «закомплексованный» Юра Васильев становится жертвой некоего дизайнера человеческих душ Кирилла Евгеньевича. Этот метр должен, по мысли автора, предстать злым гением, но больше он похож на гувернера при недоросле. Дает Юре кое-какие советы по аутотренингу — вроде тех, что можно прочесть в журнале «Наука и жизнь», да еще учит его приличиям: подавать женщине пальто, протягивать ей руку при выходе из троллейбуса (Л. Бежин почему-то считает, что эти действия могут быть продиктованы только коварными и вероломными намерениями). Короче говоря, сознательное самовоспитание здесь безоговорочно объявлено безправственным суверенством.

Л. Бежин ставит читателей перед выбором. Мол, сами решайте, какими быть: здоровыми и бедными или богатыми и больными. Доброй посредственностью или злым талантом. Интересным, но жестоким человеком или убогим, серым, но зато высоконравственным.

Ну а если читатель захочет быть, так ска-

зять, здоровым и богатым? Добрым и одновременно интересным человеком? Автор такой возможности просто не учитывает. Вот в такую ловушку и попала мысль молодого прозаика. Коснувшись нового и интересного вопроса, он поспешил дать на него старый ответ.

Да, жанр, что называется, соврать не даст. Новелла, давно замечено, набирает скорость к концу. Финал ее — финиш спринтерской дистанции, он должен поразить стремительным разбегом мысли. «Мастер дизайна» к концу вял и апатичен, а бунт Юры против метра откровенно нарочит.

Что ж, жанр суров, но справедлив.

Отметим, однако, что речь идет о произведениях, вызывающих к спору, но интересных и искренних. Достоин сочувствия сам факт обращения В. Маканина и Л. Бежина к философской новелле с глобальной общечеловеческой проблематикой.

Только давайте честно разбираться в жизненных законах. Давайте отличать действительно негативные явления от диалектических противоречий, лежащих в основе мироздания и необходимых каждому из нас для того, чтобы, преодолевая их, строить свою судьбу, строить себя, строить друг друга.

В раскрытии этой темы у рассказа есть свои, особенные возможности. Роман изображает развитие личности со всей поучительной обстоятельностью — со всеми взлетами и падениями, ускорениями и перебоями. Рассказу же дано передать самый пафос, романтику развития. У рассказа своя бесконечность. Ни один другой жанр не может так страстно и

цельно высветить состояние души, растущей, ощущающей новые силы.

Отказ от эффектного сюжета присущ тем нынешним рассказам, где авторы стремятся крупным планом показать момент единения человека с миром. Любопытно, что при этом объем рассказа нередко стремится к минимуму, сближаясь со стихотворением в прозе, например, в лирических миниатюрах В. Астафьева. Из прозаиков последующего поколения по этому пути идут А. Ким и В. Крупин. Характерным примером последовательного осуществления данной тенденции может служить творчество Валерия Попова. Единый сюжет его рассказов — жизнь человека цельно-гармоничного, сочетающего душевную утонченность с внутренней уверенностью в себе, всегда готового «неудачи своей жизни переделывать в удачи», человека, не играющего в «мировые проблемы», но открытого обновляющемуся миру, не кокетничающего неразрешимостью каких-то вопросов, но ответственного в решении того, что ему по силам.

Именно с таким героем будет интересно работать современной новеллистике: слишком устала она от полуиронического изображения рефлектирующей посредственности, легко переходящей от мелочного самоедства к мелочному самодовольству.

4

Рассказ и новелла нашего времени все больше поляризуются, размежевываются. Рассказ, отказываясь от резко очерченного сюжета, стремится к отчетливости и определенности

образа автора. Повествование от первого лица становится не традиционной условностью, а знаком повышенной достоверности. В этом направлении показательны пронзительные казачковские «Свечечка» и «Во сне ты горько плакал». Рассказы эти краткому изложению решительно сопротивляются, трудно даже обозначить их тему — настолько она индивидуальна. Здесь признание в самых тонких и щемящих чувствах, здесь обнаженные нервы — и маскировка, перседевание в вымышленного героя были бы просто излишними, неуместными.

А Булата Окуджаву, похоже, к «малому жанру» влечет потребность рассказать что-то доподлинное из своего житейского опыта. Таков и последний его рассказ «Отдельные неудачи среди сплошных удач». Неприятная история о покупке модного пальто, о неудачном посещении ресторана, где пальто это пришлось оставить в залог. Просто случай из жизни. Процент факта и вымысла здесь абсолютно неважен. Важно другое: современный рассказ старается не вымысел сделать похожим на факт, а реальный факт сделать равноценным вымыслу, то есть наполнить его художественной многозначностью. Выработать многозначность за счет энергии подлинности. Окуджава не кокетничает автобиографизмом, а извлекает из него неуловимое иными средствами своеобразие описываемых лет, воздух Москвы конца пятидесятых.

У рассказа появляются перспективные связи с очерком, мемуарами, эссе. И с жизнью — в ее новых, постоянно открываемых измерениях.

Для новеллы же никогда правдоподобие не было добродетелью. На родине этого жанра, в Италии, есть пословица: «Se non è vero, è ben trovato». — «Если и не правда, то хорошо придумано». Вот, пожалуй, закон новеллистической эстетики, тяготеющей к драматизму, гротескности, иронической игре. В 60-е годы психологическая новелла с фантастической подсветкой была, пожалуй, ведущей тенденцией в развитии «малого жанра». Богатые ресурсы бытовой новеллы разрабатывал Василий Шукшин. В последнее же десятилетие лирический рассказ постепенно перехватил лидерство. Наверное, еще рано оценивать этот процесс, но внимательный читатель «малого жанра», думается, уже ощущает некоторую ностальгию по острапенной прозе, по неожиданным концовкам, по сюжетным эффектам, если угодно, — ибо новелла не может без эффектов, без ярких находок. Следя за новеллистическими попытками молодых прозаиков, с удивлением констатируешь некий кризис изобретательности. А это грозит опасностью упустить из виду какие-то важные приметы времени.

Ситуации рождаются непрерывно. Новеллика же обобщает их как-то неохотно. Как давно мы не встречали такого произведения «малого жанра», где конфликт, спор героев заставлял бы всех нас подключиться и спорить уже друг с другом о том, кто из героев прав! Как давно не озадачивала нас новыми проблемами научно-фантастическая новеллика! Как скудны достижения новеллистики сатирической!..

Впрочем, сетования и жалобы никогда не

приводят к положительным результатам. Поэтому резонно опираться на лучшее. Чтобы показать равноправие и равные возможности рассказа и новеллы, хочется сравнить два произведения, построенных на сходном материале, но решенных в разных жанровых ракурсах.

Вот рассказ Валерия Попова «Автора!» и новелла Виктории Токаревой «Коррида». Обе вещи — о съемках фильма, о профессиональном быте кино. И в обоих случаях речь идет о взаимоотношениях искусства и нравственности, о долге художника перед искусством и жизнью. Материи эти все очень серьезные, и оба автора прибегают к такому экстремальному фабульному средству, как гибель героя. Наконец, и Попов, и Токарева часто пускают в ход иронию и юмор — для того чтобы оттенить и укрепить серьезное и важное, защитить свой пафос.

Это о сходстве. Но различия, как всегда, более показательны.

У Попова картина дана с точки зрения автора — литератора по самому складу души, человека, чужого в мире кино. Он весь охвачен тревогой за свою повесть, переделанную в сценарий и трудно переводимую на кинолентку: «За ночь широкий газон перед домом покрылся какими-то странными цветами — перламутровыми, закрученными, мутно-прозрачными. Они покрывали все стебли, сверху до низу... Он подошел ближе и увидел, что это улитки. Солнечный зайчик дрожал на стене дома, неизвестно как пробившись среди листьев». Это снять и сыграть так же трудно, как перевести жизнь в слово. С болезненным на-

пряжением следит автор за тем, как его текст интерпретируется «киношниками»: «И вот теперь, на его глазах, начинают уверенно рушить написанное им!» Здесь не самолюбие, здесь ответственность за слово. Ответственность не метафорическая, а самая буквальная. Попов находит для этого психологически точное, хотя и окрашенное юмором, доказательство. Героя уговаривают не расстраиваться, но он не может: «Это раньше, когда он работал электриком в театре (было и такое), он оставался совершенно спокойным, даже когда во всем театре гас свет. Но теперь, когда он занимался своим главным делом, спокойствие что-то совсем не налаживалось».

Сообщив нам о столь постыдном равнодушии героя к своей прежней профессии, писатель добивается читательского доверия к нынешним чувствам сценариста, поскольку разницу между любимым и нелюбимым занятием представляет всякий.

Герой готов умереть за свое произведение. И это надлежит понимать буквально. Искусство от всех и каждого требует «полной гибели всерьез». Внезапная смерть молодого автора — это заостренное изображение того спектра эмоций, которые сопровождают всякое подлинное творчество. Лирическая гиперболла, передающая слияние с жизнью: «И слушаюсь я, и умру от любви и печали...»

Так случилось, что в последние годы слово «монолог» стало менее престижным, чем слово «полифония». Но у каждого жанра свои законы. Рассказ монологичен. Только надо уметь сделать монолог интересным и эмоциональным.

Токарева, наоборот, тяготеет к диалогу, к заострению вопросов. В «Корриде» взята такая ситуация, когда жизнь и искусство не сливаются, а сталкиваются, когда творческий максимализм и человеческая доброта вступают в новое, еще далекое от ясности соотношение.

Во время съемок получает тяжелейшую травму ведущий актер. Он сам виноват: вышел сниматься в нетрезвом виде, от каскадера отказался из экономии. И в то же время слишком похоже на самоубийство. Сергей сгорел. В чем здесь дело: в слабости или в непомерном для психологии нормального человека творческом напряжении?

Пока хирурги предпринимают отчаянную попытку спасти Сергея, режиссер Аникеев — да, в ту самую минуту! — обдумывает новые повороты в сюжете фильма. Жестокость? Но Аникеев жесток прежде всего к самому себе. К тому же только работа помогает пережить подобные моменты. Они вместе с Сергеем вышли и сделали одинаковую ставку. Здесь ведь — опять напомним — нужны не туры на колесах, а «полная гибель всерьез». И все-таки?..

Вот так и движется «Коррида». Тезис — антитезис. Да — нет. За — против. Диалектический взгляд на жизнь читателю можно передать только в процессе такой духовной тренировки...

...Будем же внимательны к рассказу, будем радостно отмечать каждый успех жанра. А от его мастеров будем ждать смелости — готовности взяться за самый трудный мате-

риал — и искать самый точный художественный ракурс.

1981

ЗАЧЕМ И КОМУ НУЖНА ПАРОДИЯ

Никогда, пожалуй, столько не говорили, не писали и не спорили о пародии, как в последние годы. Причиной тому — существенные перемены в культурной ситуации. Некогда пародия была жанром достаточно «элитарным», внятным и доступным лишь кругу литераторов да тому слою особо подготовленных читателей, которых в старину называли «записными» любителями словесности. Теперь пародия становится жанром массовым, что само по себе хорошо, но приводит порою к досадным издержкам, а подчас дает повод для серьезных опасений, для тревожных сигналов об «инфляции» жанра.

Заметим, однако, что самые скептические и горестные суждения о работе сегодняшних пародистов в большинстве своем далеки от отрицания пародии как таковой и даже более того, проникнуты убежденностью в серьезном предназначении веселого жанра, страстным желанием увидеть на страницах книг и журналов больше удачных пародий, «хороших и разных».

Для того, чтобы это желание сбылось, чтобы критики и читатели оказали реальное влия-

ние на жизнь жанра, нужен широкий взгляд и на современную пародию, и на ее исторические корни, и на художественные законы жанра.

Русская литературная пародия сравнительно молода — ее история насчитывает два с половиной столетия. Но сама судьба этого жанра в России чрезвычайно насыщена острыми ситуациями, и увлекательными, и поучительными. Пародии Козьмы Пруткова и поэтов-«искровцев», Измайлова и Архангельского прочно вписаны в историю отечественной словесности. Вспомним также, что в золотом фонде русской пародии есть «взносы» едва ли не всех наших классиков — Ломоносова и Пушкина, Достоевского и Некрасова, Горького и Блока.

Богата и традиция теоретического исследования пародии в нашей стране, представленная в XIX веке именами Н. Остолопова и Н. Добролюбова, а в нашем столетии — работами Ю. Тынянова, М. Бахтина, О. Фрейденберг, Л. Гроссмана, А. Морозова, М. Полякова. Здесь можно найти ответы на многие вопросы, возникающие по ходу современного движения жанра.

Между тем многие известные и порой бесспорные суждения о пародии часто забываются и либо повторяются как «новые», либо (что гораздо хуже) не принимаются во внимание. Примером может служить статья о пародии в пятом томе Краткой литературной энциклопедии. Здесь дается такая трактовка жанра: «Автор пародии, сохраняя форму оригинала, вкладывает в нее новое, контрастирующее с ней содержание, что по-новому освещает па-

родлируемое произведение и дискредитирует его». Закономерен вопрос: неужели пародист располагает столь точными инструментами, что он может отделить от художественного содержания оригинала его *художественную* форму? И как удается ему, «сохраняя форму», вложить в нее «новое содержание»? Если бы дело обстояло таким образом, то литература давно была бы побеждена пародией. Ведь именно потому существует искусство, что никому не дано разгадать его главный секрет, а любые представления о «содержании» и «форме» как таковых (а тем более их противопоставление) всегда носят условный, абстрактный характер.

Не менее распространена точка зрения, согласно которой задача пародии чисто негативная: пользуясь излюбленными приемами пародируемого автора, пародист без особого труда создает произведение, очень «похожее», и наглядно доказывает антихудожественность оригинала самой легкостью точного подражания ему.

Дело обстоит гораздо сложнее. Пародия никогда не ограничивалась обличением бездарных литераторов, приемы которых легко поддаются схематизации и без труда воспроизводятся. Скажем, когда «арзамасцы» пародировали Хвостова, они отнюдь не ставили своей единственной целью создание подделок, неотличимых от образца, а метили в своих более крупных и даровитых противников. То же можно сказать и о пародиях Крылова на хвостовские басни.

Когда же пародист обращается к произведениям хоть сколько-либо талантливым, то по-

пытка дискредитировать их путем эмпирического «копирования» заранее обречена на неуспех. Так произошло, например, с пародиями Д. Минаева (Обличительного поэта) на стихи Бенедиктова. Добролюбов справедливо критиковал их за «вялость» и «робость»: «...пародии же Обличительного поэта далеко не достигают даже той смелости, какую отличается и сам г. Бенедиктов, сочиняющий свои стихи не на смех, а очень серьезно». Пародии Минаева обернулись неудачными подражаниями. Для того чтобы высмеять Бенедиктова, «сходства» оказалось явно недостаточно.

Дело в том, что впечатление «сходства», производимое хорошей пародией, — это только читательское ощущение, один из моментов восприятия пародии как художественного произведения. Ведь свойственная восприятию искусства иллюзия сходства («как в жизни») достигается отнюдь не копированием самой жизни.

К. Ваншенкин, отвечая на один из вопросов журнальной анкеты о пародии, говорит: «В молодости, встретившись с пародиями Архангельского, я не сразу мог понять — что это: пародия или цитата, настолько это было убеждающе». Думается все же, что как раз пародии Архангельского довольно трудно перепутать с их источниками, ощущение «похожести» — это иллюзия, внушаемая мастерством художественного изображения, глубиной пародийного обобщения.

Пародия — не имитация, а сложное отражение литературной реальности. Как было убедительно показано Ю. Тыняновым, она «существует постольку, поскольку сквозь про-

изведение просвечивает второй план, пародический»¹, причем «в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их»². Продолжая мысль Тынянова, можно добавить, что два плана пародии не только создают «невязку», но и образуют пересечение. Пародия не просто «двусмысленность», она обладает сложным, многозначным и конкретным *третьим планом*, глубинным измерением смысла. Здесь и прочитывается нами творческая концепция пародиста, и качество пародии в конечном счете определяется глубиной ее третьего плана.

Пародия — не просто отрицание и осуждение «оригинала», но и своеобразная трактовка его. Пародии прошлого порой говорят нам о восприятии известных произведений не меньше, чем критические статьи. По этому принципу мы вправе говорить и о качестве пародий — как старых, так и сегодняшних. Ведь для того, чтобы создать настоящую пародию, недостаточно *не принимать* произведение, надо еще и хорошо *понимать* его. Каков же объективный критический смысл многих пародий на современных поэтов? Его можно передать примерно так: «Это не стихи. Здесь нет никакого смысла». Или: «Слишком сложно. Надо писать проще». Такой «концепции» явно не достаточно. Пародия, как и критика, должна содержать какую-то развернутую и по-своему аргументированную мысль, представляющую интерес для всех, значимую в системе культуры.

¹ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 221.

² Там же, с. 212.

Ясность и глубина критической мысли определяет успех удачных пародий последних лет. Возьмем, к примеру, пародийный цикл Александра Хорта «Театральный подъезд», среди персонажей которого В. Розов и А. Володин, И. Дворецкий и Г. Бокарев, А. Штейн и И. Друцэ. Пародирование драматургического произведения связано с особенными трудностями. Здесь сама специфика материала требует отбора, типического обобщения. Пародиста подстерегают две опасности: с одной стороны, следуя за сюжетом пьесы, легко сбиться на ее комический пересказ, с другой стороны, подробная пародийная разработка отдельных характеров или диалогов может привести к фрагментарности, к набору цитат, не дающих представления о пьесе в целом. Хорт избегает этих крайностей, поскольку он не стремится «осмеять» произведение во что бы то ни стало, не выискивает «отдельные слабости», а критически исследует проблематику и стиль каждого из пародируемых драматургов.

Особенно интересна пародия на пьесу В. Розова «Ситуация». Хорт полемизирует с авторской концепцией характера главного героя. Пародист видит свидетельство нормативности, заданности положительного героя в самой легкости разрешения конфликта, в камерности, «семейности» драматической ситуации.

В пародии все герои говорят пятистопным ямбом. Таким приемом достигается целостное решение нескольких пародийных задач. Подчеркивается выпренность речи и излишняя страстность героев. Главный положительный герой Виктор иронически уподобляется герою классицистической трагедии — именно вслед-

ствие своей абстрактности. Затем его «величие» тонко и последовательно снижается. Наконец, появляется резкое, но оправданное сближение героя с отнюдь не трагическим персонажем, склонным разговаривать пятистопным ямбом («Лоханкин — предтеча моего мировоззрения»). Преувеличенное бескорыстие Виктора, его мнимая свобода от житейских интересов в пародии доведены до лоханкинской псевдофилософской самоудовлетворенности.

Критическая концепция пародии Хорта не безапелляционна, но стройна и убедительна. Комическая гипербола выявляет в пародируемой пьесе попытку решить нравственные проблемы социального масштаба на уровне житейской морали, вне социального контекста. А цельность критической мысли — залог художественной цельности пародии, и маленькая «пьеса» Хорта обладает стройностью самостоятельного произведения, ее можно представить разыгранной на сцене.

Существенное достоинство упомянутой пародии — уместное использование литературных образов и ассоциаций. К сожалению, современные пародисты крайне редко прибегают к этому эффектнейшему приему. Гораздо популярнее в наши дни «снижение» пародируемого объекта при помощи введения контрастного бытового фона. Конечно, и этот прием имеет право на существование, но при обязательном условии его художественной целесообразности. Большинство же пародистов — увы — пользуются им почти неизменно и совершенно безотносительно к характеру пародируемого материала. Особенно это относит-

ся к пародии стихотворной. И не случайно. Нет ведь ничего проще, чем «перевести» поэзию на язык презренной прозы. Благо в любом стихотворении встречаются слова с конкретным значением и предметные детали, гиперболически нагнетая которые можно расшевелить читателя. Было бы, наверное, даже несправедливо обвинять отдельных пародистов в недуге, которым серьезно поражена современная пародия в целом. Каждый может без труда в этом убедиться, если прочтет хотя бы несколько пародий, напечатанных за последнее время в периодических изданиях.

Однако при всей безграничности возможностей бытового «снижения» арсенал подобных приемов неумолимо истощается. Дело в том, что приедается все: и экскурсии в квартиры пародируемых авторов, и разговоры о еде и одежде, и упоминания о личных автомобилях литераторов. Это перестает смешить читателя. В поисках новых приемов некоторые пародисты неуклонно усиливают «снижение» стиля, понимая этот процесс слишком буквально. В нескольких пародиях последнего времени на все лады обыгрывается мотив... санузла. Так, В. Завадский в своей пародии на А. Вознесенского пишет о поэте, который

...ногами и головой
вник в сосуд
в поисках смысла и истины,
а может, сантехнической
неисправности?

Дальше, вероятно, идти некуда. Может быть, бытовая пародия зашла в тупик и стоит на пороге своего вырождения? Очень хочется

верить, что очередное обновление пародийных приемов будет связано не с углублением в быт, а с углублением интереса пародистов к литературе.

Придается все... Но есть еще один ходовой пародийный прием, которому, очевидно, «не дано примелькаться». Это намек (или чаще прямое указание) на склонность пародируемого автора к Бахусу. Вот уж поистине универсальный способ! Ведь любое настроение автора, любую его мысль можно истолковать как возникшую (пользуясь строкой из остроумной пародии на пародистов, сочиненной некогда В. Лифшицем) «в результате выпитой рюмашки». Этот пародийный штамп имеет долгую историю: еще Сумароков пробовал атаковать Ломоносова такого рода намеками, что, однако, не способствовало успеху его пародий. Впрочем, трудно опровергнуть продуктивность столь доступного пародийного средства увещеваниями и морализированием. Поэтому обратимся к примерам.

Александр Иванов в двух своих пародиях иронизирует над авторами, упоминающими всуе (здесь нельзя не согласиться с пародистом) имя Пушкина.

Первый из авторов призывает:

Давайте приезжать к Нему, как Пущин:
Он — умница! — шампанского привез...

А вот отрывок из пародии:

Ярка моих прекрасных чувств палитра!
Я Пушкиным, как Пущин, дорожу:
Я — умница! — возьму с собой пол-литра,
Сгурчиков и дома посижу!

Второй автор размечтался:

В изголовье уснувшего города
Только звезды, да Пушкин, да я...

Это спародировано таким образом:

— Что, брат Пушкин? — в сердцах говорю ему.
— Ничего, — молвит, — так как-то все...

Какая из пародий острее, смешнее, язвительнее? Думается, вторая.

Какая из пародий глубже, серьезнее, тоньше? Опять-таки вторая.

Как видим, литературная аллюзия, содержащаяся во второй пародии, обладает несравненно большим эффектом, чем «ликеро-водочный» мотив. Она очень неожиданна и вместе с тем предельно уместна. Пародист заручается поддержкой такого авторитетного сатирика, как Гоголь. В свою очередь пресловутые «пол-литра» в первой пародии ощущаются как явная нарочитость, хотя сам автор и подал к ним повод упоминанием о шампанском.

Правда, для широкого использования приемов, подобных второму, требуются остроумие и ассоциативность мышления, критическая зоркость и литературная эрудиция — словом, то, что может быть объединено понятием: талант пародиста. А пол-литра и огурцы, что называется, всегда под руками.

Все же хочется верить, что сами пародисты не могут не ощущать тягостной шаблонности бытового снижения. А ведь любая шаблонность противоречит самой сути пародии, самой ее жанровой задаче. Обращение к контексту литературы сулит значительное обогащение пародийных приемов: здесь открывается многообразие не количественное, а качественное.

Хочется оспорить часто высказываемое мнение, что пародировать стоит только тех, кого читатель легко узнает в комическом отражении. Думается, такое представление сужает возможности пародии и ограничивает ее задачи. Если пародия содержит ясную критическую мысль, если эта мысль художественно доказана, если в пародии схвачена суть пародируемого произведения, то такая пародия сама дает читателю необходимое представление об объекте. И это не только свойство лучших образцов жанра, а необходимое условие, один из объективных критериев принципиальной удачи или неудачи, применимый к любой пародии.

Задачи пародиста и литературного критика во многом сходны. А критические статьи и рецензии пишутся отнюдь не только для тех читателей, которые уже прочитали соответствующее произведение. Более того, от критика требуется, чтобы статья знакомила читателей с произведением, давала возможность соглашаться или не соглашаться с критической концепцией. Очень часто, прочитав резкую, но убедительную рецензию на слабую книгу, мы полностью доверяем критику и не читаем этой книги, тем не менее включая ее отныне в число известных нам.

Пародист имеет большее, чем критик, право на симпатии и антипатии. Но чем острее пародийная критика, тем больше требуется объективных доказательств, подтверждений ее самим текстом пародируемого произведения. Только в таком случае концепция пародиста становится общепригодной.

И художественная специфика пародии тре-

бует того же. Предмет пародии как искусства — литература, реально существующие произведения. Пародия подвергает их значительному изменению, творчески преломляя свой материал. Но это преломление неразлучно связано с отражением. И чем глубже, обобщеннее, последовательнее пародийная «переделка» произведения, чем больше реальных черт объекта она охватывает, тем отчетливее представление читателя о пародируемом произведении.

Ограничивать сферу пародии широко известными произведениями не значит ли — вольно или невольно — приравнивать ее к развлекательной имитации вроде эстрадного подражания голосам певцов или артистов, где сама «похожесть» является целью?

Многие пародии, к сожалению, строятся именно по такому «эстрадному» принципу. Узнавание достигается с минимальными затратами усилий. Как написать, например, пародию на Булата Окуджаву? Нет ничего проще: берется последний троллейбус, поджаристая корочка, Арбат, все перемешивается и приспособливается к мотиву любой из известных песен этого поэта. По вкусу добавляются характерные для поэта вводные слова «извините», «пожалуйста» — и вот дежурное блюдо, то бишь дежурная пародия — готова.

Для пародии на Андрея Вознесенского неизменно используются «треугольная груша» и «семь я», добавляется лед (это многократно повторяемое слово можно — по вкусу — заменить более острым, например: бред, бред, бред...). К нескольким словам присоединяется

«анти». При подаче на стол пародию можно украсить добрым пожеланием поэту: «Вечная память!»

Существуют готовые рецепты пародии на Е. Евтушенко, на Б. Ахмадулину.

Названные выше поэты — наиболее частые «жертвы» пародистов. Почему? Прежде всего вследствие своей популярности. Пародист может быть спокоен: читатели узнают автора. Точнее, узнают, кто именно пародируется. Ведь самих поэтов, их своеобразия, стиля в таких пародиях нет.

Все вышесказанное отнюдь не означает, что читатель должен получать представление о пародируемом произведении только из самой пародии. Бывает иногда так, что пародия может быть воспринята только при условии предварительного знакомства читателя с произведением. Это знакомство становится художественной необходимостью (чаще всего это бывает в том случае, когда пародируется одно стихотворение). Тогда значительная часть стихотворения (или даже весь его текст) выносится в развернутый эпиграф. Эпиграф и пародия становятся здесь как бы контрастными частями единого целого. Это такой тип пародии, который можно назвать пародийной рецензией. Надо сказать, что задача пародиста здесь несколько не облегчается и не упрощается. Поединок с поэтом ведется в открытую: противнику предоставлена возможность защищаться своими же стихами. Если пародия будет состоять из инсинуаций и мелочных придилок, то неудача ее будет явной. Сама композиция пародии-рецензии требует, чтобы пародийная часть обладала целостностью и до-

статочно глубоко отражала общий характер того, что пародируется.

Нельзя не заметить, что в последнее время пародий данного типа становится все меньше и меньше. Их вытесняют, с одной стороны, пародии-портреты (претендующие на характеристику творчества автора в целом, а по существу ничего не пародирующие — они составляются преимущественно по рецензам, о которых уже говорилось), с другой стороны, довольно странный тип пародии: большое стихотворение, построенное на комическом обыгрывании одной-двух строчек, выхваченных из какого-либо произведения (об этом речь впереди).

Думается, пародия-рецензия — это самый естественный, самый оперативный и самый нужный тип пародии. Само слово «пародия» (пере-песнь, или против-песнь) имеет в виду переработку *одного* определенного произведения. Это самый древний пародийный жанр, на основе которого постепенно формировались остальные: пародия на творчество автора в целом, пародия на стиль, направление, жанр. Центральное место занимал он и в русской стихотворной и прозаической пародии XIX — начала XX века. Традиция развернутой эпиграфической ссылки на источник пародии устоялась в начале XX века, в частности у А. Измайлова, но пародиями-рецензиями могут уже быть названы многие произведения Козьмы Пруткова, Минаева, Добролюбова, Алмазова, направленные на конкретные стихотворения. К этому жанру относятся и многие пародии советских сатириков 30-х годов: Флита и Архангельского. Опыт Архангельско-

го свидетельствует о том, что пародия-рецензия может достигать значительной обобщенности, выходить на крупные литературные и жизненные проблемы.

Теперь о самом распространенном типе пародии, заключающемся в пародировании отдельных строк, выражений, образов. В. Лифшиц говорит о нем так: «Это не пародия. Это развернутая эпиграмма. А иногда и попросту зубоскальство»¹.

Но пародия и эпиграмма отнюдь не являются несовместимыми жанрами. Существует такая форма, как пародийная эпиграмма, в которой меткая критическая мысль может строиться на использовании небольшого фрагмента, умело выделенного из текста произведения.

Замечательный образец такого жанра оставил Пушкин:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит мысль, что, если это проза,
Да и дурная?..

Первые два стиха и половина третьего (кончая словом «мысль») представляют собой буквальное воспроизведение начала стихотворения Жуковского «Тленность». Но в них содержатся все те особенности, которые, по мнению Пушкина, давали основание отнести подобные стихи к «дурной прозе». Восемнадцатилетний Пушкин не принимает белого стиха, нарушения цезуры (словораздела после второй стопы) в первом стихе, а также того, что при

¹ Лифшиц В. Как написать пародию.— Наука и жизнь, 1974, № 5, с. 145.

отсутствии формальных признаков стиха Жуковский еще и пользуется совершенно прозаическими средствами и интонацией. Поэтому резкая эпиграмматическая оценка, завершающая эту маленькую пародию, неожиданна, но не бездоказательна. Можно еще заметить, что резкость ее сглажена метрической тонкостью: слово «дурная» помещено таким образом, что оно нарушает требование цезуры.

Так что эпиграмматический элемент в пародии отнюдь не всегда сводится к «зубокальству». И разумеется, если пародист использует отдельную строку, выражение или образ — это материал, достаточный лишь для небольшой пародийной эпиграммы.

А вот протест против «развернутой» пародийной эпиграммы вполне справедлив. Непременное жанровое свойство эпиграммы — краткость и меткость. «Развернутая» эпиграмма — это вообще нечто противоположное, какая-то «развесистая клюква». Увы, эти фантастические растения в обилии расцветают под пародийными рубриками.

Вот характерный пример. Пародист М. Владимов выносит в эпиграф такие строки Г. Горбовского:

Родила мсня —
просто мама,
а могла бы родить —
птица.

Трудно судить о качестве фрагмента вне контекста целого стихотворения. Да и пародист не ставит своей задачей доказать его неудачность. Он просто перечисляет птиц и животных, которые «могли бы родить» поэта: сорока, кукушка, буренка, утконос, газель, лама

и, наконец, верблюдица («гиперболизация» осуществляется весьма нехитрым образом, постепенным количественным увеличением). Зачем же все это делается? Для того чтобы в финале сразить автора изысканным каламбуром:

Был тогда б я не
Глеб Горбовский,
Был бы просто я
Горб Глебовский!

И так строятся очень многие пародии или эпиграммы — трудно определить жанр таких произведений. Точнее будет сказать, что ни к тому, ни к другому они не относятся. Такой гибрид пародии и эпиграммы весьма неудачен.

Любая метафора, любое сравнение могут быть буквализованы, но это еще не означает их неудачности. Точно так же любая поэтическая вольность может быть объявлена грамматической ошибкой, но это еще не окончательный приговор. Идя по этому очень легкому пути, литературная пародия начинает отрицать образность вообще, осуждать всякое необычное слово, то есть по существу становится антилитературной.

А если пародист хочет доказать действительную нарочитость или банальность *одного* образного выражения, высмеять *одну* явную речевую ошибку (это, бесспорно, относится к задачам пародии), он должен уметь сделать это в краткой и острой форме. Если пародисту для осмеяния двух строк понадобилось двадцать, пародия едва ли может быть удачной. Объем становится обратно пропорциональным остроте и меткости.

Сближение пародии с эпиграммой имеет

еще одну сторону — заострение индивидуальной направленности. Сам по себе этот прием вполне допустим и неизменно сопровождал развитие пародийного жанра. Он усиливает неліцеприятность и действенность пародийной критики. Но применение его требует соблюдения важного условия — на острие сатирической критики должен находиться литератор, то есть автор своих произведений. Индивидуальная направленность не должна становиться личной.

Казалось бы, это нечто само собой разумеющееся и давно известное. Действительно, еще полтора столетия назад Остолопов писал: «Шутки должно употреблять с бережливостью и таким образом, чтобы они казались непринужденными: шутки на лице пародируемого автора нетерпимы. Также надлежит остерегаться площадных и неблагопристойных выражений»¹.

К сожалению, нельзя сказать, что современные литературные сатирики придерживаются этого правила. Если «площадные выражения» еще не проникают в печать, то шутки «на лице» автора применяются весьма широко.

Здесь необходимо небольшое отступление о современной эпиграмме как таковой, поскольку этические принципы пародии и эпиграммы тождественны.

Прежде всего речь идет о литературной эпиграмме, то есть краткой и по возможности меткой характеристике адресата именно как писателя. Досадно видеть, однако, что большинство эпиграмм, появляющихся в журналах

¹ Остолопов Н. Словарь древней и новой поэзии. Спб., 1821, ч. 2, с. 341—342.

и альманахах, совершенно лишены именно литературного характера. Вот, например, эпиграмма С. Смирнова, где говорится об одном поэте, археологе по профессии, — последнее обстоятельство как раз дает пищу для остроумия:

Стило —

как средство для раскопки,

Литая сталь его остра.

Стихи —

как средство для... растопки —

Нельзя в походе без костра!

Автора эпиграммы никак нельзя обвинить в том, что «сталь» его сатирического пера «остра». Четверостопные звучит довольно косноязычно, в угоду немудреной рифмовке искажено слово «раскопки» (применительно к археологии оно употребляется только во множественном числе). Эта эпиграмма ни серьезна, ни смешна (то есть если и смешна, то в нежелательном для ее автора смысле). Почему? Потому что С. Смирнову решительно нечего сказать об адресате эпиграммы как о поэте. И он переходит на личность, на биографические подробности.

Здесь приведен пример не из ряда вон выходящий, а, так сказать, среднестатистический. Среди эпиграмм С. Смирнова есть гораздо более смелые, более выразительные по содержанию (стихи одного поэта откровенно названы «дребеденью»), так и по форме (вроде «как хороши, как свежи были... Розов!..»). Такова эпиграмма-самоцель, идущая мимо литературы.

Именно с этой разновидностью эпиграммы, к сожалению, вступает в жанровый контакт современная пародия. При этом для шуток

«на лице» пародируемого автора найдена очень удачная мотивировка. Весь набор этих шуток вкладывается в уста автора и произносится от первого лица в порядке своеобразного монолога-саморазоблачения. Многим пародистам как будто и невдомек, что лирическое «я» не всегда означает «автор». отождествление лирического героя с автором — эффектный и смелый пародийный прием, но он, во-первых, должен быть подкреплен серьезностью и основательностью пародийной критики, во-вторых, он просто не всегда бывает уместен.

Посмотрим, с какой целью осуществляется приравнивание авторского «я» самой поэтессе в пародии А. Иванова на Ю. Друнину под названием «В траншее по шею».

Я не кутаю в шарфик шею,
По команде «Подъем» встаю,
Я сажусь, как в свою траншею,
В ванну кафельную свою.
Я скучаю без арналета,
Не звошу, а иду на связь.
Слышу очередь пулемета,
Просто в очередь становясь.
Мне хрипит: «Помоги, сестричка!» —
Некто, чей багровеет пос...
Вот проносится электричка,
Жаль, нельзя ее под откос...
Двое суток бомбежка длится,
Впрочем, кажется, это град...
Бедный муж по утрам косится,
Слыша ночью: «Держись, комбат!»
Вновь с утра я шинель надела,
Люди в гости, а я в наряд.
— Знаешь, Юлька, ты обалдела,—
Мне знакомые говорят.
...Как сказать им, что вновь противник
На рассвете атаковал...
Я не знаю, к кому пойти мне,
Чтобы демобилизовал!

Синтез пародии и эпиграммы осуществляется здесь весьма любопытным образом. А. Иванов пользуется, так сказать, всеми правами обоих жанров, совершенно игнорируя налагаемые ими художественные обязанности.

Пародия дает право («исключительное право», по справедливому замечанию Э. Асадова) говорить от имени автора, а эпиграмма — право на сатирическую резкость и индивидуальную направленность. И то и другое здесь использовано.

Но пародия требует художественного освоения стиля пародируемого автора. А вот этого в стихотворении А. Иванова как раз нет. Все погрешности и неуклюжести принадлежат самому пародисту и не имеют никакого отношения к стилю Ю. Друниной.

Эпиграмма, в свою очередь, требует остроты и меткости. Здесь же перед нами набор либо нарочитых, либо заезженных острот. Среди них и литературные заимствования (в пародийном рассказе о Г. Бакланове, вошедшем в сборник Л. Лазарева, Ст. Рассадина и Б. Сарнова «Липовые аллеи» (1966), было: «Очередь у телефона-автомата так не похожа на автоматную очередь...»), и использование фольклора (фраза об электричке имеет своим источником довольно бородастый анекдот).

Но главное, что здесь поражает, — это грубость. Причем рожденная не полемическим азартом (едва ли А. Иванов ставил перед собой всерьез цель покрывать поэтессу за «однообразие» тематики), а элементарную бестактность.

Хочется подчеркнуть, что уважение к пародируемому автору — это не какое-то внешнее

ограниченне, налагаемое на пародиста, не требование вежливости, этикета, а категория литературной этики, один из художественных законов жанра.

В пародии вполне допустима и порой даже необходима резкость. Но резкость и грубость — совершенно разные вещи. Нельзя составить четкие правила для пародии и эпиграммы — правила, где было бы точно определено, что именно считать грубостью. Но бесспорно одно: где начинается грубость, там кончается художественность.

Можно заметить, что в пародии А. Иванова наиболее грубые (в смысле этическом) высказывания выражаются в наиболее грубой (в смысле стихотворной техники) форме. Сравнение раненого бойца с алкоголиком облекается в весьма корявый перифраз («некто, чей багровеет нос»), а во фразе о «бедном муже» нарушены элементарные грамматические нормы. И это закономерно.

В одном из своих газетных выступлений А. Иванов декларирует: «Пародия по своей изначальной сути не злой быть не может». Надеюсь, что пародист под «злостью» подразумевает меткость, действенность пародии. А с этой точки зрения пародия на Ю. Друнину как раз не злая, а именно грубая.

Приведенное выше высказывание А. Иванова показательное еще в одном отношении. Говоря об «изначальной сути» жанра, сатирик, по-видимому, не претендовал на историческое обоснование собственной «злости», но он невольно выразил здесь присущее многим пародистам и читателям не совсем точное представление о корнях и традициях пародий-

ного искусства. Серьезно говоря, пародия в момент своего зарождения была совершенно не злой. Более того, она выражала не отрицательное, а положительное отношение к тому, что пародировала. В исследовании О. М. Фрейденберг, посвященном обрядовым и фольклорным пародиям, убедительно показано, что пародия возникла как средство «утверждения при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»¹. Об этом свидетельствуют и русские фольклорные пародии — на свадебные песни, на былины.

Отнюдь не с осуждающей, не с критической целью создавались и первые образцы собственно литературной пародии. «Античная пародия лишена нигилистического отрицания»², — отмечал М. Бахтин. Достаточно вспомнить знаменитую «Батрахомиомахию» («Войну Лягушек и Мышей») — древнюю пародию на «Илиаду», отнюдь не ставившую своей задачей высмеять и унизить великую эпопею. Недаром авторство ее иногда приписывали самому Гомеру.

Все это, наверное, пародистам-практикам знать не обязательно. Но все же иногда, думается, и им небесполезно посмотреть на собственную работу с общекультурной точки зрения.

Тем более что пародия «положительная» не является только достоянием прошлого. Есть основания говорить о возрождении этого

¹ Фрейденберг О. М. Происхождение пародии.— В кн.: Труды по знаковым системам, вып. 6. Тарту, 1973, с. 493.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 421.

типа пародии в XX веке. Доброжелательные пародии встречаются у Архангельского (например, описание бурана из «Капитанской дочки», переведенное на язык современных прозаиков, или «Мужичок с ноготок», изложенный стилем Ахматовой), у Флита (на стиль Зощенко, на «Петра Первого» А. Толстого). В 1925 году в Харькове вышла ставшая впоследствии знаменитой книга «Парнас дыбом» — собрание пародий, синтезирующих чуть ли не все стили русской и мировой литературы: от Гомера до О. Генри, от Симеона Полоцкого до Маяковского. Перепечатанные в 1969 году журналом «Наука и жизнь» пародии «парнасцев» ничуть не поблекли и были восприняты как факт современной культуры.

Словом, задача пародии не исчерпывается одной только критикой. Этот жанр может ставить перед собой совершенно противоположную цель — положительную эстетическую оценку объекта. Иначе говоря, пародисты могут выставлять пародируемым авторам не только двойки, но и пятерки. Такая пародия ничуть не менее смешна, чем критическая. Ведь и признание в любви к пародируемому автору может быть веселым. Интересное самонаблюдение принадлежит И. Драчу: «Хочется писать пародию в двух случаях: когда произведение очень не нравится, или же когда захлебываешься от чтения-счастья...»¹

Такое «чтение-счастье», острое ощущение характерности объекта, индивидуальности чужого стиля лежит в основе большинства пародий Юрия Левитанского, составивших сборник «Сюжет с вариантами». Книга эта скла-

¹ Вопросы литературы, 1974, № 9, с. 302.

дывалась на протяжении полутора десятилетий. Незамысловатый сюжет о зайчике, вышедшем погулять, постепенно был изложен от имени двадцати восьми поэтов. «Сюжет» здесь служит, конечно, условным материалом, на фоне которого с особой рельефностью проступает своеобразие пародируемых авторов.

Работу Левитанского-пародиста вернее будет сравнить не с критикой, а с литературоведческим анализом. Специалисты по литературе любят цитировать слова Пушкина о необходимости судить художника «по законам, им самим над собой призванным». Левитанскому, исследующему современные поэтические стили комическими пародийными средствами, это умение присуще в высокой степени. Вот, к примеру, фрагмент из пародии на Н. Матвееву:

Где тритоны быют в тамтам,
пребывая в трансе,
где течет река Шампунь
от Шампани вспять,
ехал фокусник-чудак
в старом дилижансе,
ехал зайцем раз и два,
три, четыре, пять.

Действительно, у Матвеевой много экзотических слов, мотивированных скорее фонетически, чем сюжетно. Но это совершенно неотъемлемое свойство поэтессы. И схишные на первый взгляд словечки «транс» и «Шампунь» не разрушают песенного единства.

Такое же ощущение достоверности создают пародийные портреты Маршака и Светлова, Винокурова и Слуцкого, Самойлова и Тарковского, Ахмадулиной и Евтушенко, Солоухина и Соколова. В целом же перед нами свое-

образная пародийная антология лирической поэзии 60—70-х годов.

Но, конечно, пародию естественнее всего оценивать по тому, насколько она остроумна. И в этом отношении работа Левитанского отвечает самым строгим требованиям. Автор не заигрывает с читателем, не ищет легкого успеха при помощи бытовых острот. Пародии Левитанского примечательны тонким комизмом перевоплощения, они вызывают улыбку, а не хохот. Зато пародии, построенные на внешних эффектах, катастрофически быстро стареют, притупляются. Пародии же Левитанского можно перечитывать много раз, обнаруживая в них новые смысловые оттенки. В общем, глубина и серьезность отнюдь не противопоставлены пародийному веселью.

Искусство перевоплощения, умение создавать маски доступно лишь тому, у кого есть свое собственное лицо (даже когда оно всегда остается скрытым — как это было у Архангельского). Рискну высказать такой трюизм: настоящая поэтическая пародия — не только пародия на стихи, но и просто хорошие стихи.

Но не станем утверждать, что все пародируемые авторы в исполнении Левитанского предстают одинаково хорошими. Нет, смех Левитанского добр, но не добродушен. Не ставя перед собой критическую цель, стремясь найти в каждом поэте максимум хорошего, пародист в итоге показывает всех своих персонажей такими, каковы они на самом деле.

Пародия, замешенная на добром смехе, на положительном отношении к объекту, в последние годы приобретает все большее распространение. Таковы по преимуществу пародии

дни Владлена Бахнова, собранные в его книге «Чистая правда» и построенные на использовании классической темы «Белесет парус одинокий». Вот как нарисован, например, у Бахнова портрет стиля Кушнера:

Белесет парус одиноко,
Под ним вздымается легко
Волна, в которой стиль барокко
Неотделим от рококо.
Волна, как воля флибустьера,
Вольна. Свободна, как перо
Неукротимого Вольтера,
Весьма ценившего Дидро.

«Филологизм» Кушнера не раз давал повод для пародийного зубоскальства. У Бахнова совсем другое: его прония носит не поверхностно-фельетонный, а исследовательский характер. Пародия показывает, как культурные реминисценции создают у Кушнера особое настроение, романтическую эмоциональную напряженность. У пародиста нет неприязни к эрудиции своего «персонажа»: чувствуется, что Бахнову обилие имен и «ученых» слов не в диковинку, что он сам владеет аналогичным культурным багажом.

В числе пародистов, идущих сегодня по этому пути, следует назвать также Евгения Вербина, Феликса Ефимова, Леонида Филатова. Вот фрагмент из пародии Е. Вербина:

Ко мне подходит стоматолог-женщина,
И в рот она заглядывает женственно,
Берет со столика иголку длинную
И ковыряет вдумчиво и длительно,
И бормашинной зуб твердит заботливо,
И от участия счастлив я вдвойне.
И мне не больно, оттого что больно
И снова больно, что не больно мне!..
О стоматологи земли российской!
Вы не бойтесь смелости и риска!

Вы лечите Мещанку и Неглинку
И в платных и в бесплатных поликлиниках.
Горжусь я тем, что ваши души честные
И что про вас написано у Чехова!..

В посетителе поликлиники невозможно не угадать Евгения Евтушенко. Пародист не просто надергал словечек и цитат — он основательно изучил творчество своего героя. Подлинный сюжет этой пародии, конечно, не визит к зубному врачу, а осмысление и переживание чужого стиля.

Феликс Ефимов составляет свою антологию современной лирики на основе пародийного «диспута» о курице и яйце. Сам сюжет предполагает иронический ракурс исследования, но ирония в каждом случае индивидуализирована, направлена на достижение портретной достоверности:

Мне знакомы цирковые трюки.
Вот уже маячит у стола
Компетентность околонатуки.
Визави — маг псевдоремесла.

(Из пародии на А. Межирова)

В общем, пародия-синтез в современной литературе располагает ощутимыми успехами, и можно предположить, что она еще окажет плодотворное влияние на пародию негативно-критического типа. Ведь «злая» и «добрая» пародии в равной мере выигрывают от точности, остроумия, высокой культуры.

Пародия нужна. Нужна и читателям, и литераторам, и даже пародируемым авторам. У литературы всегда есть внутренняя потребность в испытании пародийным смехом. Но этот смех, в свою очередь, подлежит испытанию серьезностью.

1976, 1985

*Театральное
литературоведение*



РЕСУРСЫ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

(Современная драматургия на сцене)*

«Смотрели новую пьесу?» — «Нет, этого спектакля не видел». — «Сейчас новую пьесу репетируем». — «А кто ставит спектакль?»

«Состоится премьера пьесы...» «Состоится премьера спектакля...»

Так что же все-таки в театре ставят, играют, репетируют, смотрят?

Пьесу или спектакль?

Наш язык пока допускает употребление этих слов как синонимов. В театральных программках под названием можно прочесть и «пьеса в двух действиях», и «спектакль в двух частях». Тем не менее решимся на лингвистический прогноз. Можно предположить, что в не очень далеком будущем оборот «режиссер поставил пьесу» будет вытеснен вариантом «поставил спектакль по пьесе». Ибо признание за спектаклем художественной самостоятельности становится законом общепринятым. «Постановочный взрыв» уходящего столетия потребовал от зрительского сознания различать спектакль и пьесу и тут же сопоставлять их в своем восприятии: осознанно или неосознанно. Показателем высокого театрального уровня сейчас стал постановочный

* Статьи, помеченные *, написаны в соавторстве с О. Новиковой.

максимализм — стремление к предельной игровой интенсивности и насыщенности: в мизансценах, в оформлении, в ритмике спектакля. Но театральный максимализм, если он по-настоящему последователен, должен проявиться еще в одном отношении — в стремлении к предельной реализации объективных возможностей пьесы. Пьесы как произведения, для театра предназначенного и к театру обращенного.

Не станем закрывать глаза на то, что в постановке современной пьесы всегда присутствует элемент соревнования. Трудно найти режиссера, который бы, ставя произведение драматурга-современника, ограничивал предел своих стремлений верностью оригиналу. Согласитесь, что такое смирение плохо вписывается в облик самой режиссерской профессии в ее сегодняшнем понимании. Когда автор выходит на сцену под шум премьерных аплодисментов, то его обмен рукопожатиями и объятиями с театральным коллективом весьма напоминает ритуал приветствия соперников после спортивного состязания. Итоговый же счет бывает и в пользу драматурга, и в пользу постановки. Но никто не станет спорить, что мы заинтересованы в том, чтобы счет был прежде всего в пользу зрителя, точнее, в пользу театрального искусства.

Даже «победа» режиссера над драматургическим материалом может оказаться весьма сомнительной, если пьеса работала в спектакле не в полную силу. Количество театрального электричества в пьесе может быть разным. Но даже если оно невелико, едва ли стоит низводить его до нуля и с этой отмет-

ки начинать театральную работу. Ни для кого не секрет, что многие выдающиеся спектакли были вышиты по скромной драматургической канве. Такие примеры можно вспомнить без труда. Но не свидетельствуют ли они, помимо прочего, что каждый случай такого рода связан с использованием даже небогатых возможностей пьесы на сто процентов?

С этой точки зрения и посмотрим на театральную жизнь современной драматургии. Подчеркнем, что мы вовсе не склонны «защищать» обиженную драматургию от свободной театральности постановок. Это ведь все равно, что защищать рыбу от воды. Нет, наш взгляд направлен «в сторону театра», то есть туда, где сходятся интересы и драматургов, и режиссеров, и актеров, и зрителей. Но дефицит театральной образности во многих спектаклях заставляет думать о нереализованных сценических ресурсах драматургических произведений.

Конкретизировать же этот разговор, думается, стоит вокруг проблемы «драма как театр». На наш взгляд, одной из причин возникновения смысловых помех, «испорченного телефона», является недостаточное внимание к чисто сценической специфике мышления современных драматургов. Театр сегодня охотно и часто удачно обращается к повествовательной прозе, находя в ней драматические конфликты и характеры. А ведь вычленить зрелищную диалектику в романе или повести — в любом случае — нелегко, здесь требуется большая исследовательская работа.

В пьесе же, казалось бы, зрелищность зафиксирована в самой композиционной и словесной ткани. Самый способ писания пьес, все эти курсивные ремарки, деловитые списки персонажей и описания интерьеров — все это элементы традиционно закрепленной связи с вековой театральной практикой. В относительной структурной жесткости драмы как таковой, может быть, стоит искать и способ контроля, проверки адекватности театральных интерпретаций. Обладая напряженной смысловой многозначностью, драма конкретна именно в театральной своей стихии. В том, что не могло быть сказано иначе, как театральными средствами. Сказано уже драматургом, сыграно в той мере, в какой это позволяет сделать перо и бумага.

Целое пьесы и целое спектакля не могут быть тождественны: они из разного вещества. Намеченна: драматургом игровая концепция, диалектика внутреннего и внешнего в конкретной ситуации, спровоцированный драматургом конфликт смыслов — все это нетерпеливо ждет своего применения, подтверждения (или пересмотра), испытания, развития. И здесь от театра требуется истолкование современной действительности в русле, заданном пьесой. Высвобождая энергию театральности в драме, спектакль выходит на жизнь в тех ее аспектах и оттенках, которые познаваемы только театрально.

Познавая мир, разные виды искусства еще и специализируются, выбирают каждый те стороны жизни, которые ему особенно глубоко удастся осваивать. Есть такая сфера и у театра. Ее существование красноречиво под-

тверждается множеством театральных метафор, которыми мы пользуемся, говоря о жизни и о людях. «Роль», «амплуа», «артистизм», «актерство», «маска» — все эти категории обладают в современной культуре определенным этическим, философским, социальным контекстом. Они к тому же фиксируют точки особенно энергичного сцепления драматургии с жизнью. Может быть, осмысляя пьесу, особенно полезно специально проследить в ней именно такие элементы.

Это, собственно, не какая-то отдаленная и отвлеченная норма, а реальная сущность всякой подлинно творческой режиссерской и актерской работы, закон прямой связи в системе «пьеса — жизнь — театр». Посмотрим же на конкретных примерах, как эта связь осуществляется.

КАК СЫГРАТЬ «И»?

«Утиная охота» А. Вампилова могла бы именоваться по горьковской модели («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие») — «Зилов и другие». Причем театральное напряжение сконцентрировано не в левой (Зилов) и не в правой (другие) частях этой драматургической структуры, а как раз в союзе «и», в узах, соединяющих персонажей, в энергичном соотношении их характеров. Зилов играет со всеми и с каждым. Все и каждый играют с Зиловым. Зилов играет сам с собой. Лицедейство — осознанное и неосознанное — выглядывает отовсюду.

Вне этой театральной диалектики замы-

сел драматурга непостижим. Как никакая другая из пьес Вампилова, «Утиная охота» рассчитана на сотворчество, на то, что в ней увидят не копию обыденности, а авторскую индивидуальную точку зрения. И точку зрения драматурга смогут творчески сравнить, сопоставить с живой действительностью. Поднимая множество вопросов, драматург не абсолютизировал своего опыта и своих впечатлений, а приглашал вместе искать истину, и, если понадобится,— не соглашаться, спорить. И конечно, писатель рассчитывал на особые возможности театра, его диалогическую, диалектическую природу.

Немало трактовок «Утиной охоты» было предложено критиками. Трактовок острых, порой взаимоисключающих. Но все они высказывались как предварительные гипотезы, ждали проверки театром. Нравственно-психологический эксперимент Вампилова рассчитан не на декларативную, а на действенную реализацию. Ведь история Зилова развернута в форме театра будней, театра повседневности.

А что же в театре театра?

Во МХАТе и в Театре имени Ермоловой Зилова рисуют крупным планом, с прямотаки романной пристальностью. Режиссеры О. Ефремов и В. Андреев сами взяли за эту роль, стараясь вникнуть во внутренние мотивы поступков героя, разгадать его тайну.

А тайны-то как раз и нет. Всем своим поведением Зилов обещает то, на что внутренне уже не способен. Обещает веселье, ощущая смертную скуку. Изображает страстность при полном бесстрастии. Играет в общитель-

ность, испытывая отвращение к общению. И все это без какой-либо доброй или злой цели, без расчета. Игра сразу и для других, и для себя. Про нее нельзя спросить: «Зачем?», но можно спросить: «Отчего?»

В повседневном общении роли распределяются довольно объективно, но перестановки уже не допускаются: скорее произойдет роспуск труппы. В коллективе «и других» Зилов когда-то стал премьером за счет объективного превосходства в уме, обаянии, чувстве юмора. Все жизненные спутники Зилова стали дружно и охотно работать на него, подпевать вторыми голосами, поддерживать энергией восторга и подобострастности. И, как можно догадаться, раньше Зилов честно выполнял обязанности лидера неформальной группы: он один мог смешно, а не натужно пошутить, сказать что-то новое и интересное, а не связанное с процессом застолья или текущими мелочами на работе. Наконец, один Зилов мог здесь по-настоящему подбодрить, поддержать. По его режиссерской воле зану-да Кушак, например, чуть не превратился в блестящего дон-жуана. Важно заметить, что в фарсовой этой ситуации много серьезности. Зилов действует без какого-либо коварства, почти искренне: чего доброго, Кушак и добился бы амурных успехов за счет Зилова, помешала лишь его собственная трусость и вялость.

Короче говоря, «другие» с какого-то момента перешли из партнеров Зилова в зрители. Они стали молча слушать его и пассивно смотреть на его действия. Не получая энергии извне и истощив свой энергетический по-

тенциал (не очень, к слову сказать, мощный), Зилов начал просто механически повторять привычные номера. Внешнее в облике и поведении непоправимым образом оторвалось от внутренней сущности. Это не проходит безболезненно: Зилов начал катастрофически мертветь. И тут ему стало необходимо пополнить «порох в пороховницах». Но кто с ним поделится? Они все словно выкрашены одной кистью в ровный серый цвет: и подобострастный Саяпин, и сдержанно-гордый Кузаков, и туповатый респектабельный Кушак, и робот Дима, и общедоступно-обаятельная Вера... И умная, честная, с чувством собственного достоинства и даже некоторым изяществом, как отмечено в авторской ремарке, но... непреодолимо скучная всеми этими среднестандартными добродетелями жена Зилова — Галина. И Ирина, да, юная и чистая Ирина, про которую, увы, можно сказать словами одного из великих учителей Вампилова: «Из нее все можно сделать, она может быть чудо, а может выйти и дрянь!» (Гоголь.) Вспомним, как охотно и легко включается она в коллектив «других».

Скука есть скука. Ее не скроешь никакими ухищрениями, не загримируешь высоконравственными аргументами. Зилону скучно с «другими». А если хотя бы одной из сторон скучно, то виноваты всегда обе стороны. Ибо скука — это, помимо прочего, сигнал, симптом неправильности, неравноправия, непродуктивности отношений.

Зилов штурмует скуку неразумными, порой варварски жестокими средствами. Не действует на «других» ни ирония, ни полуоткры-

тое издевательство. Их сонность и толстокожесть можно взорвать только болью. И Зиллов им — всем вместе и каждому по отдельности — эту боль причиняет. Он действует слепо, эгоистически, ведь и сам он без «других», без неравноправного союза, уже жить не может, он панически боится одиночества. (Кстати, признак человека обыкновенного, но не будь Зиллов обыкновенный, не было бы и данной театральной ситуации.)

Мы говорим только о специфически-театральной логике поведения¹ персонажей «Утиной охоты». Но только эта логика может сфокусировать все оттенки многозначного смысла пьесы. Ибо именно здесь в наибольшей степени реализовалась злободневность вампиловского художественного открытия. Думаем, невозможно найти такого зрителя, который бы не был по своему житейскому опыту знаком с ситуацией «Зиллов и другие». Именно с ситуацией, а не с сюжетом: аналогичные события переживать вовсе не обязательно. Все мы, вступая в различного рода производственные и личные контакты, как бы участвуем сразу в нескольких параллельно

¹ Понятие поведения находит в современном искусствознании и литературоведении более широкое и, к сожалению, все более расширительное применение. Наделяя эту категорию универсальным эстетическим смыслом, исследователи рискуют сделать ее слишком расплывчатой и малотерминологичной метафорой, от которой, как это бывало не раз, придется потом совсем отказаться. Между тем именно для театральной эстетики поведение — вещь чрезвычайно важная и конкретная. В свою очередь о поведении, скажем, в поэзии целесообразно было бы говорить только в связи с моментами театрализации, «маски», «игры» и т. д.

развивающихся жизненных спектаклях. И если присмотреться, то каждый из нас неоднократно оказывался и в позиции Зилова, и в позиции одного из «других». Для этого не нужно соблазнять абитуриентку, обманывать жену и пытаться застрелиться из охотничьего ружья. Достаточно лишь ответственно и откровенно оценить степень взаимной честности того духовного обмена с окружающими, в который мы вступаем.

Театральные ситуации в жизни... Они отчетливы и вместе с тем типологичны. Когда Гоголь говорил о том, что каждый человек бывает Хлестаковым, он и к себе самому применял это — не в смысле, конечно, бесплатного проживания в гостинице и вранья о тридцати пяти тысячах курьеров. Есть еще и ситуация Хлестакова как особое соотношение характера и обстоятельств. Ситуацию Зилова можно определить как драму — беду и вину — человека, не сумевшего сделать интересными окружающих хотя бы для себя самого. «Интересное» и «скучное» — антитеза, присущая именно театральному исследованию жизни. Под этим углом зрения проблема нравственной ответственности конкретизируется в двойном аспекте. Во-первых, это долг человека быть интересным для других. Во-вторых, это долг человека помогать другим становиться интересными. Исключая из сферы своего общения людей, вдруг ставших для нас скучными, мы идем на небольшой, но компромисс. Только закосневшие в эгоизме этого совсем не чувствуют. Не ощутивший Зилова в себе — пусть в мельчайших дозах — не поймет пьесу в полной мере.

Вернемся же из театра Вампилова в московские театры. Зилов Ефремова и Зилов Андреева мучительно думают. Понятно, что тем самым авторы спектаклей хотели выявить причины беспутной жизни героя. Но дело-то как раз в том, что Зилов пьесы к рефлексии не склонен — и в этом важный момент его характера и стиля жизненного поведения. Думать он не любит и старается думать поменьше. Форма эпизодов-«воспоминаний» — чистая условность: недаром такими неестественными оказались редактирующие вставки ермоловцев в текст — когда герой, вспоминая, бормочет что-то в порядке самоосуждения.

Столкновение мыслящего и бездумных — совершенно иной тип конфликта. «Гамлетизирующее» прочтение «Утиной охоты» снимает реальную напряженность ситуации. Когда Ефремов — Зилов выходит на сцену, погруженный в глубокое раздумье со всей усталостью решающего мировые вопросы этакое русского Гамлета середины прошлого столетия, — ему все как бы прощается заранее.

Если ефремовский Зилов чрезмерно облагорожен, то в андреевской работе предпринята попытка приблизить героя к прозаичным будням. Здесь он предстает провинциальным донжуаном, с налетом болезненного ерничества. И это решение оказалось облегченным относительно сложного игрового рисунка роли у Вампилова. Чего нет в Зилове — так это дешевой, автоматически-расчетливой игры. Затевая очередной эксперимент — обед или ужин с друзьями, лирическую прогулку с Ириной, театр воспомина-

ний с Галиной,— он всякий раз с какой-то наивностью надеется — пусть хотя бы на один процент,— что выйдет из этого обновленным. И других надеется обновить, поскольку без них обойтись не может. Зилов — обыкновенный человек: не стоит его возвышать, но и не надо отнимать у него ту непосредственность, что присуща молодому провинциальному инженеру.

В подлинно сценической пьесе постановочно наиболее труден финал. Здесь драматург выставляет для театра самый высокий барьер: его взять можно только энергией, накопленной по ходу всей дистанции. Оба постановщика «Утиной охоты» последний вампиловский барьер просто объехали, отбросили последний телефонный разговор Зилова.

Во мхатовском спектакле Зилов после несостоявшегося самоубийства медленно-торжественным шагом уходит в некую бесконечность, призывая зрителей еще раз проникнуться уважением к сложности мировых проблем.

В ермоловском спектакле финал вроде бы ближе к тексту, сообразно ремарке: «Он лежит неподвижно. Долго звонит телефон». Но механическое отъятие последующего текста придает телефонному звонку довольно расплывчатый символический смысл: дескать, не все еще кончено, кому-то Зилов нужен, а значит...

Но в том-то и дело, что ничего это не значит. У Вампилова все жизненнее, строже, грубее — и интереснее.

Прочитаем то, что отброшено обоими театрами:

«Он поднимается, и мы видим его спокойное лицо. Плакал он или смеялся — по его лицу мы так и не поймем. Он взял трубку, набрал номер. Говорит ровным, деловым, несколько даже приподнятым тоном.

Зилов. Дима?.. Это Зилов... Да... Извини, старик, я погорячился... Да, все прошло... Совершенно спокоен... Да, хочу на охоту... Выезжаешь?.. Прекрасно... Я готов... Да, сейчас выхожу...

З а н а в е с».

Согласитесь, что «режиссер» Вампилов построил мизансцену достаточно подробно и точно, хотя и свободно, вариативно. Это «плакал или смеялся», этот «приподнятый тон» объясняют смысл всех предшествовавших событий. «Другие» чуть не убили Зилова тупой, однозначной игрой в смерть, розыгрышем с траурным венком. Осталось ему сыграть только с самим собой, со своей жизнью. Сыграл — и набрался сил, чтобы жить дальше.

Взять эту высоту, органично осуществить, то, что сделано здесь Вампиловым, уже было бы театральным открытием. Открытием дороги многозначно-напряженному смыслу. Можно было, конечно, усложнить, в смысле постановочной скрупулезности. Но не упрощать задание.

Почти каждое интервью с актером содержит признание: «Хочу сыграть нашего современника». Но вот роль современника налицо, и что же выходит?

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном...

Да, сегодняшний день — гораздо более трудный материал для искусства, чем обычно думают.

ЧЕМУ УЧИТ ТЕАТР?

Рецензии на постановку злободневных пьес часто заканчиваются словами: «Спектакль заставляет задуматься». Многочисленные театральные впечатления приводят к мысли о том, что «заставить задуматься» — это мало...

О воспитательной роли сценического искусства стоит говорить серьезно и конкретно, без нарочитого пафоса и без скептически-бескрылой иронии. Воздействие театра на зрителя — феномен, доступный эмпирическому наблюдению и эстетическому контролю. И тут никак не уйти от вопроса о том, какова именно театральная «педагогика» и как она соотносится с «педагогикой» литературной.

Михаил Рошин написал пьесу-задачу «Спешите делать добро». Суть задачи — как делать добро. Каким образом, каким способом.

Театр «Современник» построил спектакль (режиссер Г. Волчек) как большой глобальный вопросительный знак: что есть добро и зло, где граница между ними? «Спектакль заставляет задуматься...» Но вот ведь какая странная вещь: про добро и зло в мировом масштабе мы уже более или менее знаем. Пьеса же — о «мелочах жизни», без которых никакое добро не живет.

Что самоотверженный Мякишев (И. Ква-

ша) в чем-то слабоват — это сразу дано, в условии задачи. В фамилии недвусмысленно обозначено. Где, в чем «тимуровский» альтруизм героя переходит в неосознанный эгоизм?

Это драматург спрашивает. А театр должен не повторять вопроса, а отвечать на него. Экспериментально выявить, где в ровной линии поведения Мякишева прослушивается фальшь, просматривается примитив. Вместо этого готовый театральный типаж, стиль поведения драматургического героя шестидесятых годов.

А вот антипод Мякишева — убежденный эгоист Горелов (В. Гафт). Впрочем, стоит ли его индивидуалистические тирады воспринимать буквально? Драматургу трудно, да и как-то неудобно постоянно давать ремарку: «иронически». А коль скоро ирония осталась незамеченной, то вместо жестокого, холодного, но по-своему занятого человека перед нами предстал воинствующий мещанин, какие были популярны когда-то в театре и в кино.

Не потому ли Мякишев и Горелов в пьесе так тянутся друг к другу, что, общаясь, как бы компенсируют друг за счет друга недостающие каждому из них качества? Тут бы и показать сложное и интенсивное соотношение обликов, манер, стилей жизни во всех мелочах. Пьеса такую возможность дает. В спектакле это противоречие выявлено явно недостаточно, жестовый рисунок ролей скуден, а план по «сцендвижению» выполняет за всех эпизодический, гротескно-назойливый официант.

А ведь, наверно, были, вне сомнения, были у театра какие-то интересные мысли по поводу характеров пьесы, по поводу ее жизненной основы. Но они просто не пропечатались в театральном тексте спектакля. Почему? Да потому, что театральность здесь присутствует не как живая жизнь пьесы, ее необходимая реализация, а как соус, приправа. Главная героиня Оля — из северной деревни. Вот и повод для такой театральной краски, как «оканье». Вроде бы логично и даже пикантно — так сказать, диалектальный театр. Но так назойливо окает Оля (М. Неёлова) на сцене, что это постепенно начинает вызывать естественное раздражение. Ведь вполне хватило бы дать лишь знак этого оканья: зритель не специалист по диалектологии, он не требует такой точности и последовательности. Кстати, чудо театра еще и в том, что ему не нужен педантизм в деталях, что полного тождества актера и персонажа не требуется.

Еще об Оле. Только эта роль в спектакле разработана пластически. Но самый способ разработки инороден по отношению к роцинской игровой структуре — гибко-ироничной, подвижной, пунктирной. Тут если застенчивость — так такая, что героиня напоминает индийскую девочку, выросшую среди волков. Резвость и трудолюбие — как у победительницы телевизионного конкурса по хозяйственному многоборью. И так далее. Везде перебор, измеряемый не только представлением об эстетической мере, но и просто секундами, лишними секундами демонстрации приема.

Наряду же с этим натурализмом — набор

хорошо знакомых присмов совершенно иного стиля, эстетики публичных молодежных диспутов двадцатилетней давности. Помните, как рвались все тогда путем голосования или силой шума, как на новгородском вече, решить раз и навсегда: что такое любовь, что такое дружба, в чем смысл жизни. Что ж, это был необходимый этап. Милое, невозвратимое время. Только не стоит его возвращать преднамеренно: не оживет, а романтика прошлого улетучится.

В спектакле «Спешите делать добро» в остродискуссионных ситуациях на сцене присутствуют все участники спектакля. Не занятые по ходу данной сцены актеры — вышедшие, что называется, из образов, — в своей повседневной одежде, создают ощущение публичности, широковещательности. Дескать, давайте вместе все подумаем, что делать. Так же они все являются перед зрителями в финале.

Но сидящие на скамейке и не занятые игрой артисты выглядят на сцене просто лишними. И дело здесь даже не только в технике, не только в том, что следует играть актеров «неиграющих» — не просто же присутствовать! Дело в том, что стиль диспутов ушел в прошлое, и Рошин тоже ушел от этого стиля. Не остался ли театр «Современник» в данном случае со временем отыгравшимся, с театральностью вчерашнего дня? А это самая опасная разновидность архаики в искусстве.

Ныне это обнаруживается с особенной суровостью. Смена стилей не совпала со сменой лидирующего творческого поколения. Процесс, характерный не только для театра,

но и для литературы, кинематографа. Мастера тридцатых годов рождения, бурно заявившие о себе в эпоху шестидесятых, сохранили свое положение и поныне. Но подчеркнем, сохранили его именно те, кто решительно шагнул в зрелость — в человеческом, философском смысле.

Эпоха шестидесятых была во многом «молодежной». Семидесятые же создали стиль «взрослости», мужественно-спокойный тип жизненного и творческого поведения. Изменились ценностные нормы жизненного поведения, сложился новый идеал соотношения внешнего и внутреннего в человеке. Драматургия откликнулась на этот процесс, и она нуждается, чтобы ее обновление было замечено постановщиками.

ВНУТРЕННЕЕ И ВНЕШНЕЕ

Характерная черта современного культурного сознания — углубление и усложнение представлений о связи внешнего и внутреннего в человеке, в стиле его жизни и поведения. Соответственно более тонкими и дифференцированными стали способы и приемы изобразительного решения спектаклей.

Лет пятнадцать — двадцать назад можно было наблюдать, к примеру, такой тип сценического рисунка: положительный герой — носит ковбойку, с любимой девушкой разговаривает с нарочитой грубоватостью, Хемингуэя не читал; отрицательный — носит галстук-бабочку, девушке целует руку и дарит цветы, читает Хемингуэя. С сегодняшним зри-

телем говорить на таком языке просто невозможно.

Теперь, когда столь интенсивно и интересно развивается стиль сценической ретроспекции, когда режиссеры и художники стремятся правдиво и поэтично воскресить внешне-эмоциональный колорит военных лет, да и прошлого сравнительно недавнего,— теперь наступило время подумать о приемах воссоздания атмосферы и колорита сегодняшнего дня. Это необходимо прежде всего затем, чтобы зритель органично вовлекался в обсуждение именно сегодняшних нравственных и социальных вопросов. Он, зритель, воспринимает сегодня внешнее решение спектакля более внимательно и более требовательно. Театр сегодня и отражает стиль жизни и поведения, и влияет на него.

В пьесах Арбузова, Зорина, Розова, Рощина поиски гармоничного баланса внутреннего и внешнего все более властно входят в движение сюжета, все чаще становятся предметом спора между героями. Возникает необходимость основательного подкрепления этой проблематики и на постановочном уровне, причем для театра здесь открывается большая степень творческой инициативы.

Не всегда, к сожалению, театр пользуется открывающимися в данной сфере возможностями. Достаточно сказать о том, как одеты на сцене героини нашего времени. Ни для кого не секрет, что в обыденной действительности сейчас одежда приобрела повышенно-знаковый, игровой характер. Театру предстоит в каждом случае решать, воспроизводить ли эту бытовую знаковость буквально или твор-

чески ее трансформировать. Пока на практике чаще всего приходится наблюдать третий — и отнюдь не лучший — путь: безразличие к этой стороне зрелища. Зилон в Художественном театре («мягковский» вариант), например, одет в такой мешковатый черный костюм, какие, наверное, на самом деле носили в родных местах Вампилова в середине шестидесятых годов. Но как-то не верится, что театр здесь хотел так сузить временной и пространственный масштаб пьесы. Или вот Горелов в спектакле «Спешите делать добро»: он может быть франтом, может быть человеком, к одежде безразличным, — но кокетливо-безвкусная рубашка на нем не может быть оправдана никакой концепцией.

Ведь в том же «Современнике» при постановке спектакля о флорентийской жизни XVI века костюмы проектирует ведущий художник-модельер страны, хотя большинству зрителей неизвестно, то ли здесь стилизация под эпоху, то ли смелая условность. Что же тогда говорить о сценическом изображении текущего дня, где одежда героя — это акт поведения, внятный любому сидящему в зале!..

В жизни не может быть мелочей. Противоречие между высшими устремлениями и обыденностью — один из стимулов диалектического развития. Демонстративный отказ от быта, бунт против быта коварно оборачивается зависимостью от него. Этот закон был в свое время четко продемонстрирован в пьесе М. Рошина «Старый Новый год», что было не только авторским открытием, но и новой аксиомой общественного мнения.

Вопрос о подлинных и мнимых ценностях, о координации нравственного долга с житейскими потребностями — постоянная тема драматургии В. Розова. Причем от пьесы к пьесе диалог писателя с его аудиторией становится все более деликатным, доверительным, диалектичным. Особенно это ощутилось в «Гнезде глухаря».

Спектакль по этой пьесе в Театре сатиры прошел с большим успехом у зрителей и у критики. Успехом, по-видимому, заслуженным. Трактовка театром основного конфликта и характеров пьесы достаточно стройна и самостоятельна. Но сама степень зрелищного воздействия спектакля, думается, могла быть еще значительнее, прочнее при наличии более тщательного внешнего решения. Недаром же пьеса начинается и заканчивается театральной метафорой — домашним «спектаклем», изображающим «идеальную семью» для зрителей-гостей, посещающих квартиру Судачковых. Театрализованная обстановка этого уютного гнезда могла бы играть динамичнее, активнее — сообразно тому, какую роль играют материальные ценности в жизни персонажей. Да и пластический рисунок ролей мог быть более полно подчинен публицистическому замыслу.

Вспоминается спектакль «Мы, нижеподписавшиеся...» в том же Театре сатиры. Там нравственная концепция была последовательно претворена в пластической концепции характеров, творчески отражающей реальные жизненные стили поведения. Прежде всего это относится к тщательно разработанной антитезе «Шиндин — Девятов». Ведь здесь

главный нерв пьесы. Здесь несовместимость не намерений, а характеров. В Шиндине — А. Миронове налицо пресобладание внешнего — пробивной активности, подвижности, напора, не лишённого вульгарности блеска. В Девятове — Г. Менглете избыток внутренних добродетелей: честность, бескомпромиссность, самоуважение. По общепринятым представлениям — все в пользу Девятова. Но на то и намекала пьеса Гельмана, а режиссура В. Плучека раскрыла со всей внятностью, что в динамическом, действительно-театральном срезе жизни происходит постоянный критический пересмотр добродетелей. Темперамент Шиндина обнаруживает свою реальную ценность, а чрезмерная флегматичность, инерционность Девятова — свою потенциальную негативность. Отсюда необходимость — для обоих героев — осознать себя через друг друга. И единство действий, к которому они приходят на сцене Театра сатиры, достоверно потому, что оно не предрешено заранее. И не гарантировано в дальнейшем. Каждый раз надо будет азартному Шиндину убеждать консервативного Девятова, а то и просто выбивать из него действенное решение. Каждый раз именно им надо будет спорить и выяснять истину. И обе точки зрения, оба типа мышления будут нужны для обретения правды, для оптимального выхода из конфликтной ситуации.

Условный, гиперболизированный рисунок игры в этом плучековском спектакле обеспечил, как нам представляется, большую психологическую убедительность, чем в стилистически правдоподобном спектакле О. Ефремо-

ва и Е. Радомысленского. Во мхатовской реализации «не по чину» интеллигентный и рефлексивный Шиндин (А. Калягин) по существу находит в безупречном и совсем не провинциальном Девятове (Е. Евстигнеев)... самого себя: оба героя даны под знаком невыявленных, но запрятанных «внутри» прекрасных качеств. А не бывает так: в реальных конфликтах и спорах достигим прежде всего действенный, практический результат, а не слияние душ. (А. Гельман ведь показал, что и с внесценическим энтузиастом-альтруистом Егоровым у Шиндина — такова жизнь! — отнюдь не идиллические отношения: «именины сердца» царят, увы, как раз в «мафии» Грижилюка.) И не надо его, слияния душ. Будем оставаться разными, но при этом с достаточной полнотой, честностью и принципиальностью выявлять себя друг перед другом.

Не этому ли учит в первую очередь театр? Не в этом ли реальная сила театральной педагогики, когда она основательно и творчески реализует намеченную драматургом программу поисков?

НЕСЫГРАННЫЕ МЕЧТАНИЯ

Консервативный зритель иногда жалуется, что в том или ином спектакле слишком много чего «накручено».

А у нас сейчас пойдет речь о тех случаях, когда «накручено» недостаточно, вопреки драматургическому заданию. Одно дело — положить тень многозначительности на пьесу, самую безыскусную и немудрящую: сразу

похвалят за сопряжение «символа и быта». Другое дело — адекватно осуществить пьесу, символичную по природе, фантастичную в своих основах. Едва ли целесообразно проводить здесь разрушительную операцию, переделывая, так сказать, символ в быт. А получается порой нечто подобное.

Бывают зоны повышенной символичности, повышенной фантастичности даже в пьесах, правдоподобных по преимуществу. Прежде всего это относится к ситуациям «театра в театре». Всем ведь понятно, что «Мышеловку» в «Гамлете» надо давать в принципиально иной тональности, чем все остальное. А что же с «мышеловками», которые расставил для своих постановщиков, скажем, тот же Вампилов? Вот в «Утиной охоте» Зилов пытается срежиссировать воспоминание о своем первом объяснении с Галиной, сыграть вместе с ней в молодость. Но Галина не понимает законов преобразующей жизнь игры, она жаждет простого количественного повторения того, что было много лет назад. Вот где обнаруживается эмоциональная бедность героини. Если бы (фантастика именно в этом «если») Галина сумела достойно подыграть Зилову, то *все* с этого момента сложилось бы по-другому. И пьеса тогда была бы другой. А в обоих московских спектаклях все это дано как чисто бытовая игра словами. Или возьмем простую, но театрально фантастичную ситуацию: Зилов говорит по телефону, притворяясь проректором института. Ефремов здесь играет проректора напрямую. Но за актера-то мы спокойны: он не то что проректора — ректора сыграл без труда. А как же все-таки

играть Зилова, играющего проректора? Здесь открыта возможность — и необходимость одновременно — поиска новых приемов.

И уж тем более трудно осваивать такие пьесы, где происходящее нередко предстает как игра воображения персонажей. В таких случаях драматург делает особенно рискованную ставку на театр, призванный доказать принципиальную осуществимость видений и миражей пьесы в сценических условиях.

«Фантазии Фарятьева» А. Соколовой требуют игры точек зрения, игры видений, двойного света на каждом событии, на каждой детали. Пьеса меньше всего располагает к удобопонятным трактовкам. Постановка М. Левитина в ЦТСА привлекла именно такой неспешностью в выводах, стремлением обойтись без однозначного расщепления. Здесь зрителям передавался какой-то фантастически-тревожный настрой. Не хватало разве что тщательности в отделке. Более поздняя по времени постановка Л. Толмачевой в «Современнике» словно преследовала цель «оправдать» недостаток правдоподобия. Драматургическая история, талантливо обобщившая очень важную грань нашей сегодняшней жизни, оказалась похожей на заурядную зарубежную пьесу, переведенную с двадцатилетним опозданием. Дело опять-таки в том, что театральность в спектакле имеет иной и совершенно чужеродный источник, чем в пьесе. В «Современнике» театрализуется «странность» на фоне бытового здравого смысла. У Соколовой же жизнь «нормальных» людей «странна» в непредубежденном восприятии Фарятьева.

Поток видений и снов, хлынувший в театр вслед за эпохой символизма, был поддержан появлением кинематографа, всеильного в реализации игры воображения. Драматурги стали невольно ориентироваться на специфику кадра и монтажа, задавая театру все более сложные задачи. Мечтатель Фарятьев заставляет вспомнить героиню знаменитого фильма Феллини «Джульетта и духи». Так же, как девушка из пьесы Э. Радзинского «Она в отсутствии любви и смерти».

«Когда мы были молодые и чушь прекрасную несли...» — сказано в одном стихотворении. Радзинский очень достоверно и понимающе воспроизвел эту «прекрасную чушь», его можно упрекнуть лишь в некоторой избыточности, утомительности монологов героини. Но Театр имени Вл. Маяковского (режиссер В. Портнов) должно упрекнуть в равнодушии к зыбким, таинственным оттенкам смысла пьесы. Инфантильные монологи, произнесенные, но не сыгранные, адресованные одному слуху, воспринимаются, к сожалению, не с прекрасной своей стороны. Ведь здесь важна не столько парадоксальность мышления героини, с удивлением постигающей законы жизни, сколько атмосфера юного самощущения.

Но это в спектакле намечено слишком неуверенно. Отсюда, кстати, и несыгранность двух сюжетных линий: в левой части сцены идет совершенно другой спектакль о матери героини и ее подруге. Когда Она заглядывает в соседний мир, то именно заглядывает. А по замыслу драматурга, как можно предположить, должна была по-своему и активно ви-

деть, преобразовать обыденность своим взглядом.

А с крочением и с интерпретацией пьесы тут даже спорить как-то трудно, поскольку — все по тем же причинам — оно осталось на уровне намерения, которое можно только чисто рассудочно угадывать.

Так что — куда ни деться — надо «накручивать». А точнее и серьезнее — вместе с драматургом и вслед за ним находить фантастические краски непрерывно меняющейся жизни.

ПОЭТИКА СПОРА?

Неосторожно поступают драматурги, когда воплощают сценический свой замысел не только в сюжете и слове, но и в прямых однозначных указаниях. Когда ремарки превышают свою служебно-необходимую роль и переходят в режиссерский сценарий, в детальную разработку мизансцены. Так, чрезмерная прописанность немой сцены в «Ревизоре» (гениальной и в литературном, и в театральном смыслах) часто парализовывала творческую волю одних режиссеров и провоцировала других на трансформацию гоголевской живой картины. Копировать уже сделанное — это несовместимо с самим феноменом режиссерского мышления...

«Автор на сей раз рекомендует прибегнуть к натуралистической декорации», — приписал А. Арбузов после перечня персонажей пьесы «Жестокие игры». В ответ на это в Театре имени Ленинского комсомола — вывернутое наизнанку фортепьяно, акустические установки вместо мебели, зловеще сверкающее

колесо фортуны... И характеры, отношения, ситуации тоже часто осмыслены «против шерсти». Не украдкой, не исподтишка — открыто.

Что ж, подумаем: не может ли стать внутренним сюжетом спектакля спор театра с драматургом о явлениях современной жизни?

Режиссер М. Захаров рассказывает нам о тех же самых молодых людях, которых описал драматург. Он острее чувствует злую энергию этих игр, откровенно любит юными суперменами. Но тут его уже диалогически корректирует драматург, вложивший в пьесу заряд необходимой нравственной строгости. В свою очередь театр не стесняется подправить автора, слишком много списывающего на счет ответственности родителей, слишком стремительного в достижении желанного союза отцов и детей. Не во всем этот диалог проведен последовательно. Стиль Захарова — не пластичное движение, а монтаж картин. Монтажу порой не хватает эмоциональной ритмичности, и тогда это компенсируется натуралистичным введением музыкальных ритмов, театрализованных только внешне.

Но, обобщенно говоря, страшны не «искажения» пьесы, страшно бывает равнодушие к ней. Тот же способ спора, о котором идет речь, обладает отчетливым созидательным смыслом. Это не отрицание авторской концепции, а ее продолжение, развитие.

...В жизни неиспользованные возможности, порой, как в сказке, являются вновь, можно еще что-то исправить, переиграть.

В творческой работе такого не бывает: что не сделано — то не сделано.

У каждой пьесы есть своя реальная и определенная сценическая величина: большая, малая или средняя. Только сохранив ее, театр обретает подлинную свободу и открывает новое в жизни.

1982

РЕЖИССУРА СЮЖЕТА И СТИЛЯ

(Театр Леонида Зорина)

Взаимоотношения литературы и театра всегда чреваты конфликтом. К нему относятся по-разному: одни пытаются сделать вид, что его нет; другие защищают права литературы; третьи — их меньшинство — требуют дать полную власть театру. Но истина, как всегда, остается не за одной из абстрактных точек зрения, а за мудрой и диалектичной жизнью, которая извлекает эстетическую энергию из самого столкновения двух искусств.

Слово «сценичность» употребляется чаще всего как оценочная категория. Здесь же хочется исследовать конкретную, индивидуальную специфику сценичности произведений, написанных одним из ведущих современных драматургов.

В работе Леонида Зорина представлено

напряженное соотношение литературного и театрального сознания. С одной стороны, писатель стремится к текстуальной суверенности своих произведений, заботливо группирует их в книжные циклы. Ему глубоко претит отношение к пьесе как к полуфабрикату, сырью для театральной переработки. В своих критико-публицистических выступлениях Зорин отстаивает тезис об эстетической самостоятельности драматургии, адресуя театру весьма суровые инвективы.

С другой стороны, сами книги Зорина все же предполагают читателя с театральным воображением, и это, думается, не убавляет литературных достоинств, а органично дополняет их.

В программном для драматурга произведении — «Театральной фантазии» — добрая ссора литературы и театра стала внутренней темой. Авторская концепция выражена здесь не столько в куплетах и монологах о чарующей силе театра, сколько в структурной логике сюжетного конфликта. Он принципиально фантастичен, и главное событие дано под ироническим знаком заведомого неправдоподобия. Вспомним: вор Шишкин по недоразумению похищает пьесу у драматурга Каурова, ставит ее под своим именем и, окрыленный успехом, пишет новую, которую у него в финале коварно отнимает коллега-грабитель Кучерявенький.

Автор иронизирует над самодовольными режиссерами и самовлюбленными драматургами, над догматичными театральными директорами и эластичными завлитами, над старшими примами и претенциозными сценографами.

ми. Самокритичность — неотъемлемое свойство театра. Но главное здесь все же не это. А что же?

А то, что эстетически девственный Шишкин именно в театре становится драматургом. Пьесы создаются театральной страстью.

Зоринская ирония испытующе обращена и на читателя-зрителя. «Фантазия» — вся вопрос: «Любите ли вы театр, театр как таковой?» И адекватным ответом будет только незамедлительное «да». Тому же, кто начнет рассуждать, что, дескать, смотря какой театр, хороший люблю, плохой — нет, романтика пьесы, как и феноменология театра, никогда не будет понятна. Ибо театр прекрасен сам по себе. По-настоящему передать это можно, только идя «от противного», в гротескном образе «антитеатра».

Как иначе можно осмыслить, скажем, феномен режиссерской диктатуры? Психологически он неудобен, но творчески — необходим. Нет, не только для издевки режиссер Натан Мудров назван как библейский царь из пьесы Лессинга. За сатирической маской здесь по-своему живое лицо. Стиль поведения режиссера как такового. Человек, играющий для актеров, передающий им заряд игровой энергии. Аккумулятор театрального электричества. Можно ли представить режиссера в театре буднично-спокойным? Может ли он быть покладистым в отношениях с драматургом? Вот Мудров изрекает: «Вы — автор пьесы, я — автор спектакля» — и ведь это вполне серьезная декларация, своего рода формула режиссерского максимализма. Ее можно принимать, можно отвергать, но не считаться с ней нель-

зя. Театр ставит драматурга в жесткую и ответственную позицию. Спектакль создается в необходимой борьбе точек зрения, вкусов, характеров.

Из этой-то борьбы и возникает подлинная суть невероятных событий «Театральной фантазии». Рожденный театром, сюжет ее как бы не имеет чисто литературного финала, а весь растворяется в театральной стихии. Кучерявенький внезапно превращается в актера, и этот прием подкреплен всем предыдущим ходом пьесы: вмиг становится ясно, что перед нами прошли не сатирические уроды, а яркие незаурядные артисты, которым вся эта история понадобилась прежде всего затем, чтобы показать неповторимость того вида искусства, которому они служат.

Заметьте: анализируется не какой-то конкретный спектакль, не конкретные актеры, а представление, разыгранное на страницах книги. Текст «Театральной фантазии» нельзя прочесть, не имея в виду антитезы «литература — театр».

Стихи отличаются от прозы тем, что их невозможно читать только глазами, не ощущая внутренней артикуляции. Подлинно театральное произведение отличается от повествовательной прозы тем, что его нельзя читать, не играя, не перевоплощаясь в каждого из персонажей. Как это сделал прежде автор, не просто выразивший, но именно разыгравший свои заветные мысли, вложив их в уста Каурова, Мудрова. Даже Шишкина: «Еще прозвучит, хватая за сердце, третий звонок, и зал замрет, и ты услышишь мои слова и увидишь под белым солнцем театральных прожекторов

озаренное внутренним светом мое утомленное лицо».

Бывают такие серьезные мысли и чувства, которые убедительнее всего передаются комическими средствами. Смех в театре вообще занимает особое место. Он не локализуется в отдельных жанровых формах, в отдельных эпизодах и характерах, а пронизывает всю глубинную структуру произведения. Это особенно отчетливо было осознано театральными писателями рубежа XIX и XX веков, в русской литературе — Чеховым, который первым осмелился назвать комедией пьесу, заканчивающуюся репликой: «Константин Гаврилович застрелился». Теперь же никого не удивляет, что многие насквозь серьезные пьесы именуются комедиями. А для режиссуры юмор и ирония стали необходимыми инструментами обновления пафоса классических шедевров.

Смех Зорина носит ярко выраженный театральный характер. Он фиксирует акценты драматургической авторежиссуры.

В драматургии происходит взаимоосвещение двух видов искусства. Комизм — наиболее отчетливое проявление театральной гиперболичности. Театральное сгущение контрастов, динамизация с точки зрения литературы неизбежно предстают нелогичными, а то и абсурдными. От театрального писателя требуется и умение мыслить двойственно, и смелость идти на преувеличения, отдавая в них себе отчет.

Поэтому «Театральная фантазия» и может служить ключом к зоринскому творчеству, потому он и дал это имя целой книге своей, что все его пьесы, в известном смысле, —

театральные фантазии. Не только «Энциклопедисты», но и «Декабристы». Не только «Добряки», но и «Конец и начало».

Будет уместно сравнить самую веселую пьесу Зорина с совершенно серьезной, чтобы увидеть: в основе композиции лежат аналогичные гиперболы и контрасты.

Перекресток войны и мира. Драматические и даже трагические противоречия, судьбы, споры и ссоры. И вместе со всем этим совершенно неправдоподобные, едва ли не комедийные совпадения. Все персонажи сначала едут в одном купе, а в Москве порознь направляются в одну и ту же квартиру. К тому же нескольких пассажиров связывает трагическая история военного времени.

Если все это воспринимать (и ставить, и играть) буквалистически, то неизбежна нарочитость. Адекватное же театральное прочтение обнаружит здесь глубинную символику: поезд — путь из войны в мир, квартира генерала Толмачева — образ только что начавшейся складываться мирной жизни. И такая символичность достигается не элементарным интонационным нажимом, а сложно спрессованным диалогом повседневного и вечного, романтического и прозаического, высокого и низкого.

Говоря об авторежиссуре драматурга, мы не считаем, что режиссер в театре должен жестко следовать ей. Но прочесть, осознать сценический замысел (а не только чисто литературный смысл) произведения очень важно. И если уж идти вопреки авторской режиссуре — то с достаточно вескими основаниями.

Характеры и обстоятельства не подгоняются драматургом друг к другу до однозначного

соответствия: сохраняется простор для множества театральных интерпретаций, однако в известных пределах. Иначе говоря, свой единый литературный замысел Зорин решает при помощи театральных средств, стремясь, чтобы на театральном «выходе» читалась та же целостно-многозначная мысль, что и на драматургическом «входе».

Свои пьесы о прошлом Зорин объединил в последнем сборнике под общим заголовком «Исторический театр». В этом названии на оба слова приходится равновеликие ударения. История не только исследуется методами театра, но и сама подается как театр.

Исторический процесс в своих важнейших поворотах удивительно зрелищен: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» (Ф. Тютчев). «Двадцать четвертую драму Шекспира пишет время бесстрастной рукой...» (А. Ахматова). Законы истории незыблемы и неумолимы, но каждая эпоха переживает их с новой драматической напряженностью. Гегель называл это иронией истории.

Парадоксальные повторы и «странные сближения» — это средства, при помощи которых сама история отмечает витки своего бесконечного сюжета. По-настоящему зрелищно только то, что закономерно, исторически типологично. Поэтому Зорин не прибегает к облегчающим сюжетам из частной жизни, стремясь донести до читателя и зрителя драматизм реальных исторических событий.

Вот один из самых значительных сюжетов русской истории — декабристское восстание. Самый легкий путь был бы, вероятно, таков — выбрать кого-нибудь из второго ряда, челове-

ка, чья судьба доподлинно не известна, и дать волю сюжетному вымыслу, выведя некоего среднестатистического декабриста. А Рылеев и Пестель произнесут на сцене летописно зафиксированные фразы — и все в целом будет иметь видимость исторической достоверности.

Зорин по этому пути не пошел. Не потому, наверное, что путь этот заведомо плох, а потому, что он заведомо не театрален. Для повести, для романа годился бы, а для настоящей, сценичной пьесы — нет. Игра в настоящего декабриста оказалась не нужна там, где сама история разыграла высокую трагедию. Как ни странно, наиболее театральным оказался путь скрупулезного следования за исторической фактографией. Трагедия написана «бесстрастной рукой» истории. Ее фабула известна каждому — с большей или меньшей степенью подробности. Зорин разыгрывает известные события, режиссерски расставляет акценты. Объективные исторические обстоятельства даны, центр исследования переносится на образ действия персонажей. Иначе говоря — на их *историческое поведение*.

При таком подходе хрестоматийно известные исторические лица предстают не абстрактными функциями, не эпически отдаленными и непререкаемыми фигурами, а людьми, соотносимыми с любым иным человеком. Становится важным не только то, что делает в истории тот или иной персонаж, но и *как* он это делает. Более того, рождается вопрос о связи этих *что и как*.

Декабристы отчетливо противопоставлены своим неправедным судьям уже стилистикой поведения. Блудов, Чернышев, Голенищев-Ку-

тузов, Левашев однообразно и мелко актерствуют. Напускной пафос, ханжество, цинизм. Все они в той или иной степени повторяют жестокость и вероломство Николая I. Типы исторических иждивенцев не отличаются разнообразием, но именно это сходство помогает им надежно держать свое единство.

Герои 14 декабря, напротив, отмечены предельной естественностью. Они артистичны и ярки — каждый по-своему. Они чуждаются позы, лицедейства и лицемерия. Зорин прочерчивает это особенно четко. Обратим внимание на то, как держится Пестель: «Мы, точно, всех назвали по имени, но... без всяких театральных движений, как Поджио изобразил. Смее уверить, что я и сам не злодей из трагедии, каким меня тщатся представить».

В свете всего этого становятся особенно понятными и зловещими документально достоверные слова августейшего фигляра, звучащие в финале трагедии: «Все совершилось тихо и в порядке, гнусные и вели себя гнусно, без всякого достоинства». Николаю мало казни — главное для него — представить в нужном ему свете поведение соперников. В истории идет постоянная борьба за грядущие репутации — и это влияет на ход дальнейших событий.

Есть в пьесе и более глубинные слои исследования исторической нравственности. Это касается уже противоречий между членами тайного общества. Слова Никиты Муравьева: «Я знаю, силы у тебя хватит, Пестель, тебе не хватает слабости». Чтобы понять их, зритель должен душевно, эмоционально переселиться в отдаленную эпоху, занять свою индивидуальную позицию в этом сложнейшем споре.

Механизм истории рассчитан на долгое действие. В самой ее цикличности есть основание для веры в будущее. Все происходящее исторично. Все люди равны перед лицом истории. Эти мысли не декларируются Зориным, они воплощаются в структуре сюжетов и в рисунках ролей.

Исторический мир тесен. В пьесах Зорина то и дело происходят внезапные встречи. Неожиданны они только с бытовой точки зрения. На перекрестке эпох любая встреча — закономерность. Зорин стремится к тому, чтобы каждый зритель почувствовал себя человеком историческим. Задача, достойная театра.

В «Декабристах» Зорин решил ввести такое экстремальное драматургическое средство, как голос автора, звучащий одновременно с голосами героев и завершающий трагическое повествование. У такого приема должно быть серьезное оправдание. И оно заключается в том, что голос автора воплощает здесь не литературную, а театральную, режиссерскую волю. Нечто подобное находим и в других пьесах, где данная функция закреплена за определенными героями.

Вот Толмачев в «Конце и начале». Отнюдь не будучи резонером, он наделен каким-то напряженным всеведением: «Я знаю все: что было, есть и будет». Легкая ироничность этого высказывания лишь оттеняет его убедительность. Толмачев как бы персонафицирует режиссерскую волю драматурга. А вот аналогичные примеры из других пьес.

Дион в «Римской комедии». Действия этого строптивного и, казалось бы, непредсказуемого вольнодумца подчинены в конечном сче-

те вполне определенной высшей логике. Высшей не только в нравственном, но и в интеллектуальном смысле. Для подлинного поэта пророческие прозрения и забота о своей посмертной репутации — привычное и спокойное дело. Как ни печальна судьба Диона, он сам творит ее.

Вилкин в «Энциклопедистах». Он удачно сменил своего предшественника — Ложкина из «Добряков». Тот все-таки был по-резонерски ригористичен — не то Стародум, не то чеховский доктор Львов. Вилкин, сохраняя ложкинскую принципиальность, организует разоблачение самозванных покровских дидро и дамберов весело и зрелищно.

Камшатов в «Коронации». Его причуды и капризы приводят всех окружающих в какое-то движение, смысл которого одному Камшатову интуитивно понятен. Экспериментальность, импровизационность и образуют стержень пьесы, дающей большой постановочный и игровой простор, но содержащей четкий вектор театральных поисков.

Костик в «Покровских воротах», который не только руководит осуществлением сюжета, но и как бы сочиняет его на ходу.

Это не говоря уже о тех пьесах, где налицо явный «спектакль в спектакле» — трагический или комический розыгрыш: «Царская охота», «Незнакомец», «Измена». По-видимому, феномен режиссуры имеет некоторый прообраз, эквивалент в реальной повседневности. Улавливая такой тип жизненного поведения и воплощая его в определенных персонажах, драматург получает возможность забросить в будущий спектакль, в будущее театральное

бытие пьесы свой десант, своего полномочного представителя. И сделать его не рупором готовых мыслей, а живым, самостоятельным человеком. Характеры героев-режиссеров, обладая четкой структурой, достаточно широки и свободны. Они открыты для заполнения личностным веществом актера-исполнителя.

Перед нами сравнительно редкий для драматургии случай, когда ввод «заветного» для автора героя не упрощает, а углубляет мысль пьесы. И главное — расширяет ее театральные возможности. Так происходит потому, что Зорин передает своему «агенту» не готовые формулы, а только что родившиеся у него или извечно возникающие вновь вопросы. Неразрешенные или неразрешимые.

Но здесь уже следует говорить о более общей и всеобъемлющей особенности зоринских пьес, о своеобразном литературном синониме сценичности — новеллистичности.

Стоит пояснить, что имеется в виду.

Как уже отмечалось, новелла (в отличие от рассказа) обладает энергичной и сжатой сюжетной конструкцией и напряженно-двойственным смыслом. Сюжет ее обозрим, он хорошо запоминается, но запоминается как настойчивый вопрос. Франческо де Санктис называл новеллу «навязчивой идеей».

Вопрос о театральности новеллы особый. Вспомним лишь такие классические примеры, как «Отелло» и «Ромео и Джульетта», развернувшиеся из итальянских ренессансных новелл, как «Авария» Дюрренматта, живущая двойной жизнью — новеллы и пьесы. Сейчас же, наоборот, говорится о новеллистичности как свойстве драматургии. Многим современ-

ным авторам пьес мешает невольная ориентация на эпическую плавность рассказа или повести либо на панорамную многоконфликтность романа. Не отрицая правды драматургов на создание, так сказать, пьес-рассказов и пьес-романов и признавая, что они могут быть по-своему очень хороши, заметим, что такого рода литературный «эгоизм» невольно провоцирует режиссеров на перестановку смысловых акцентов (не говоря уже о желании вторгнуться в текст, «марнуть», говоря языком бесцеремонного Мудрова). Иными словами, новеллистичность в пьесу вносится постановочно с целью заострить зрительское восприятие. Кому незнакомо такое ощущение после спектакля по совсем новой, не читанной прежде пьесе: фабулу не возьмешься пересказать даже сразу по выходе из зала, благодаря стараниям режиссера она лежит в памяти клочками, и долго еще в сознании нашем драматургический и режиссерский сюжет будут разъезжаться. Что и говорить — противоречие для театра отнюдь не плодотворное.

Придание новеллистичности сюжету — главный способ его драматургической режиссуры. И свойство это присуще большинству зоринских пьес — если не всем. И отдается в них эхо самых разных новеллистических традиций. «Добряки» и «Энциклопедисты» обнаружили жизнестойкость авантюрной сюжеттики. В «Театральной фантазии» при всей ее острой злободневности сказалась линия европейской романтической новеллы и ее драматургического предшественника Карло Гоцци (недаром Зорин вывел этого гениального автора сценической новеллы в «Царской охоте»).

Уроки не только «Ревизора», но и гоголевской новеллы ощутимы в «Незнакомце». «Серафим» заставляет вспомнить раннего Чехова, а «Коронация» — Чехова как автора «Скучной истории» (кстати, чеховская драматургия, что неоднократно отмечалось, закономерно выросла из новеллистики). «Покровские ворота», «Мужчина и женщины», «Измена» перекликаются с миром Зощенко — причем в его просветленных тонах.

Даже в исторических пьесах, сюжет которых как бы задан заранее, Зорин идет новеллистическим путем, сохраняя отчетливое единство события. Фабула здесь лишена остроты, что вполне естественно: Зорин драматизирует не внешний ход истории, а ее внутренний пафос. Единство фабулы необходимо как основа композиционной стройности, знак единства авторской мысли. Здесь очевидна двуединая связь творчества Зорина с традицией интеллектуальной новеллы и интеллектуальной драмы XIX века. Каждый исторический сюжет для драматурга — не только «виток» диалектического движения, но и образ исторического процесса в целом.

В «Царской охоте» история отношений Елизаветы и Алексея Орлова образует сюжетное ядро, но ее подлинный смысл проявляется только в энергичном соотнесении со всем окружающим культурно-политическим фоном. «Ирония истории» отзывается в судьбе Орлова как неотвратимость возмездия. С вероломством и жестокостью трудно спорить. Но лучшее их опровержение — беспощадная историческая память.

В «Декабристах» существенна полная тра-

гичность фабулы, отчетливая переключка начала и конца. «Роковая о гибели весть», понижающая повествование, сообщает ему композиционную лаконичность и неподдельную торжественность.

Пьеса о Пушкине — вся в пронической игре с фабулой. Событийная рама ее — неудачная попытка продать доставшуюся в приданое статую Екатерины II. История эта сразу отодвигается на задний план, но затем то и дело проступает наружу, внося многозначные саркастические обертоны в напряженные словесные поединки персонажей. Докучная статуя — пародия на Фальконстов монумент: недаром на нем имеется автограф Екатерины. Даже в житейских мелочах царственная фамилия мстит поэту-вольнодумцу. Но победа достается Пушкину, притом не только в глобально-историческом смысле, но и в театральнo-ситуативном. Он не боится быть смешным — держит дома шарж на самого себя, куклу-обезьяну. Его правота подтверждается находчивостью и остроумием: между прочим, «суровый Дант» в ренессансных новеллах запечатлен как артистичный собеседник, умело отражающий провоцирующие вопросы. Так и здесь — весь вопрос в том, за кем останется последнее слово, последняя реплика исторического полилога. Они остаются за Пушкиным.

Раскованность и внутренняя свобода зоринского Пушкина заставляют задуматься еще об одном важном моменте. Дело в том, что театральность — в жизни и в искусстве — нередко противопоставляют серьезности, человечности, естественности и правдивости. Глубинный пафос драматургии Зорина решитель-

но противится этому стойкому предрассудку.

Стиль повседневного поведения, способ, по которому человек строит себя — одновременно «изнутри», в виде обращенного к миру образа, — категория, имеющая серьезный нравственно-эстетический смысл.

Персонаж повествовательной прозы живет прежде всего в авторском слове. Для театра целостный и динамически подвижный внешний облик человека имеет несоизмеримо большее значение. Соотношение внешнего и внутреннего в человеке — чисто театральный аспект исследования жизни.

Преобладание внешнего начала над внутренним в процессе развития личности справедливо осуждается, высмеивается, отвергается. Но отставание внешнего от внутреннего почему-то считается прощательным, а некоторые объявляют его чуть ли не добродетелью. Нет, видеть достоинство в тусклости, убогости — вредное и унижающее человека заблуждение.

Несовпадение внешнего и внутреннего — это еще и мощный стимул саморазвития и самораскрытия человека. Внешнее может опережать и при этом помогать внутреннему проявиться, реализоваться. Сценическое действие героев Зорина постоянно демонстрирует этот закон.

Театральность — не только антоним естественности, но и зачастую ее необходимый синоним. Ведь, если скажем, погоня за внешним блеском не подкреплена внутренними потенциями, то в игровом контексте это обнаруживается особенно явно. Если бы в реальной повседневности псевдоученые и псевдохудожники были так же самоотверженно откровенны и

гиперболически последовательны, как главный герой «Добряков» и покровские энциклопедисты, то все было бы иначе. И мы должны быть благодарны Кабачкову и Кушакову, Курманькову и Колпакову, этим бригеллам и тартальям двадцатого столетия, за то, что они своей откровенной мзсочностью показали нам искусственность и нарочитость солидных физиономий, которые мы встречали не раз. Иначе говоря, в драматургической структуре этих образов уже содержится игровое начало. Кабачков как художественное создание жив и по сей день не только потому, что и сейчас есть фиктивные кандидаты наук. А прежде всего потому, что Кабачков — в самом тексте пьесы — актер.

И в самом деле: было бы крайней оплошностью видеть в Кабачкове только бездарность и проходимца. Это, так сказать, тема его роли. Сама роль написана гораздо сложнее. Тонкое знание человеческой психологии, ироничное обаяние, виртуозная быстрота реакции, гибкая речь. Неужели при таких качествах Кабачков не мог осилить кандидатскую диссертацию? Да нет, это не кабачковские черты, это рисунок роли, направление актерской работы.

Расщепление образа и роли преследует у Зорина вполне определенную цель. Самая трудная в комедийном деле задача — заставить зрителя самого себя узнать в сатирическом персонаже. Никогда не поймет Гоголя тот, кто не нашел в себе что-то от Манилова, или Плюшкина, или Хлестакова. «Это не про тебя, а про твоего знакомого», — весело пронизировал над зрителем, идущим на премьеру

«Клопа», Маяковский. Ведь главная и реальная действенность сатиры в, так сказать, нравственно-социальной профилактике: закоренелого негодяя смехом не переделать; нужно, чтобы зритель своевременно испугался своего малейшего сходства с комедийным персонажем. И тут нужен актер-посредник, не переводящий образ в дистанционное «третье лицо». И тут нужно экспериментальное смещение внешнего и внутреннего.

Теперь посмотрим на зоринских героев, ищущих адекватный внешний облик для своей внутренней сущности. Вот пьеса «Мужчина и женщины». Разве смысл ее в том лишь, что прекрасный пол требует к себе внимания? Нет, дело в том, что пока Гарунский был естествен в поведении со своей точки зрения — объективно он был чудовищно безразличен к окружающим. Жизнь требует от нас постоянного и честного обмена духовной энергией. А это невозможно без театральной подчеркнутости, порой — без легкого наигрыша. Пробуя измениться внешне, для других, мы меняемся и внутренне, для себя. Растем, развиваемся, становимся тоньше, деликатнее, добрее, ответственнее и строже. И окружающим помогаем преобразиться и поверить в себя.

Зоринская драматургия дает большой конкретный материал для размышлений на очень важную — в общекультурном масштабе — тему: сходство и различие феноменов театральности в жизни и в искусстве. Как ни странно, вопрос этот в последнее время исследуется явно не достаточно. Когда-то он был чрезвычайно остро, в театрально-эпатирующей, даже шокирующей форме поставлен

Н. Н. Евреиновым. Теперь стало ясно, что еврейновская мысль о «преэстетизме» театральности, о тотальном театре жизни — явная гипербола, нуждающаяся в трезвом переосмыслении. Что именно театрального в жизни? В чем качественная разница между жизненной и художественной театральностью? Наконец, как театр может с максимальной эффективностью отражать и использовать театральные предпосылки человеческого бытия?.. В серьезной и обстоятельной книге В. Хализева «Драма как явление искусства» резонно выделены два типа жизненной театральности: «театральность самораскрытия человека» и «театральность его самоизменения». Добавим, однако, что эти две стороны диалектически связаны, и для подлинного самораскрытия необходимо самоизменение.

Об этом написана пьеса Зорина «Стресс». Ее герою Казиминову для того, чтобы стать собой, жизненно необходимо побывать не собой, примеряя к себе различные облики и роли. Эта пьеса не поддается интерпретации чисто литературной. Пытаться трактовать ее смысл — значит предложить концепцию будущего спектакля. Вот еще реальное выражение сценичности: пульсирующая многозначность, которая нуждается не в укрощающей узде критика, а в театральном эксперименте. Режиссерская же идея самого Зорина состоит в открытости главного вопроса: насколько состоялось самоизменение, самопересоздание Казимирова. Может быть, эта настолько же трудная, насколько интересная для сценического воплощения вещь ждет интерпретаторов в лице только еще рождающегося, только соз-

дающего свою концепцию театральности коллектива. Во всяком случае, сценичность — это не просто «легкость» для постановки, это ясность задачи, которую драматург перед театром ставит. Задача же может быть сама по себе трудной.

Вернемся, однако, к проблеме естественности и театральности в облике человека. Есть у Зорина пьеса, герои которой интересны прежде всего удачным соединением этих начал.

Это «Варшавская мелодия».

Геля и Виктор не сумели победить судьбу. Что делать: возможности человека не беспредельны. Но они сумели вести себя красиво во всех предлагаемых судьбой обстоятельствах. Причина успеха пьесы именно в этом. Зритель видит — в театре, в кино, по телевизору — десятки, сотни героев, смелых, добрых, самоотверженных, принципиальных, умных, даже гениальных. Но часто ли приходится ему видеть наглядную модель поведения, последовательно развернутую экспрессивную стилистику гармоничного внешнего облика? Образ Гели в «Варшавской мелодии» стал ответом на эту реальную нравственно-эстетическую потребность современников.

«...И лицо, и душа, и одежда, и мысли». Эту формулу когда-то бездумно заездили, а теперь вспоминают редко. А ведь в ней — стратегия театрального, в лучшем, то есть в истинном, смысле, воспитания и самовоспитания. Невозможно представить Гелю безвкусной или вульгарной. Изящество не может быть частичным, оно бывает только полным — «от гренок до ног». Начинается все, конечно, с мело-

чей: «Я смотрю вокруг и все примериваю на себя. Это мне не годится, а это мне подойдет!.. В общем я — Жан-Батист Мольер. Он говорил: «*Je prends mon bien où je le trouve*». Это модель ежедневной работы актера, это и важный момент самоопределения каждого человека (подражают все — осознают это не все). А главное, только театру доступно такое всестороннее обкатывание мечты о человеке, в котором все прекрасно.

Режиссура сюжета и стиля указывает путь не только режиссуре в театре — она вносит режиссуру в жизнь. Ирония по поводу образцов для подражания не всегда уместна. От подражания никуда не уйти — стало быть, нужны образцы. И это одна из целей театра...

Всякая вечная проблема в отдельные моменты особенно акцентируется общественным сознанием, становится предметом острых разговоров и споров. Вот такой «звездный час» и наступил для проблемы, о которой шла речь выше. К ней настойчиво подбирается современная повествовательная проза, но, конечно, выступить застрельщиком в обсуждении данного вопроса так естественно прозе театральной.

Комедия Зорина «Карнавал» завершает драматургический цикл «Покровские страсти». Внутренняя тема десяти пьес вынесена здесь на передний план, в заголовок. В творческой биографии Зорина — это некий итог, в контексте же нынешней духовной ситуации «Карнавал» — это выстрел, это призыв к коллективному размышлению.

Итак, перед нами молодой ученый-психо-

лог Богдан Моложатов. Один за другим обрушиваются на него удары судьбы. Чиновники от науки отвергают его исследование, посвященное такой «непрактичной» и «ненужной» проблеме, как Человек Будущего (то есть как раз такой человек, в котором «и лицо, и душа...»). Покидает Богдана красавица Зоя, которую тоже больше привлекает не мечта о Человеке Будущего, а человек настоящего, надежный, стоящий на земле обеими ногами («и руками», — иронически добавляет Богдан, но его счастливого соперника словом не сразишь).

Отчаявшись, Богдан приходит к решению организовать некое бюро «психологического содействия» и свои методы по воспитанию Человека Будущего применить в самых прагматических целях. Попросту говоря, он дает уроки-сеансы самовоспитания различным людям, утратившим веру в свои силы, потерявшим вкус к жизни. Для каждого клиента Богдан находит оптимальный Образ и учит, как в этот Образ войти.

Герой-режиссер, о котором говорилось выше, здесь предстает едва ли не в буквальной реализации. Богдан осуществляет режиссуру жизни, репетирует с персонажами-клиентами их будущую судьбу. Более того, к участию в нравственно-психологическом эксперименте неминуемо подключаются зрители, поскольку Зорин выбрал такие типажы, которые в обилии встречаются в партере и на любой галерке. Вот человек, назначенный на новую должность и не знающий, как ему теперь себя вести. Вот женщина средних лет, она опасается, что ее разлюбит муж. И т. д. и т. п. Все пер-

сонажи преобразуются на наших глазах. Они становятся обаятельными, элегантными, подтянутыми, остроумными, темпераментными, интересными. Откуда что берется? Да все оттуда же: из педер каждой души и каждого характера. Плохо мы знаем свои потенциальные возможности и эксплуатируем их с чрезвычайно низким коэффициентом полезного действия. Вот где бесконечные ресурсы, реальные горизонты поисков.

В процессе постоянного нравственно-психологического тренинга преобразуются и близкие Богдана. Его друг, шахматист-неудачник Клецкин, становится преуспевающим гроссмейстером, умеющим побеждать не только за доской, но и (что не менее важно) в кабинетах, где решают, кого посылать на международные турниры. Скромная и робкая девушка Светлана, взявшая на себя роль ассистентки новоявленного конструктора человеческих душ, превращается в недосыгаемо-таинственную и инфернально-пикантную Лану, презрительную и беспощадную ко всем простым и безыскусным людям, ко всем, кто не умеет жить в Образе.

Сам же Богдан, снискавший теперь громкую славу как виртуозный мастер, как непревзойденный изобретатель образов, вдруг начинает почему-то тяготиться своим успехом. Не обернется ли самостроительство для его паствы самообманом? Не теряют ли его испытываемые что-то невозполнимое, невозместимое? Имеет ли он, Богдан, нравственное право навязывать людям пусть удобные, но все же довольно стандартные внешние облики? Здесь Зорин ставит точку. Точнее — вопросительный знак. И очень вовремя. Главное, задать воп-

рос честно, объективно, конструктивно. Столкнулись две равноправные, равнодостоинные точки зрения. Тут не стоит подсуживать, надо дать им возможность плодотворного взаимодействия.

Где граница между личностным артистизмом и лицемерием, дешевым актерством? Догматическая проповедь естественности опасна — она ведет к той простоте, которая хуже воровства. Точно так же расхожее представление о жизни как сплошной игре ведет к измельчению, пошлости, позерству.

Возможности сознательного самовоспитания, постепенного вхождения в намеченный образ-идеал своей личности — достаточно широки. И без этого нет подлинной культуры. Но вместе с тем возможности эти не бесконечны. И конечно, режиссером своей жизни каждый должен быть сам. Этому учит уже не Моложатов, а Зорин. Учит не посредством проповедей, а безошибочно переданным ощущением *границ*. Надо твердо знать, где эти границы проходят, не сторонясь при этом самой пограничной полосы. Ибо духовный прогресс невозможен без риска, поисков, полета.

...В сюжетно-образной системе драматургии Зорина повышенную силу и действенность приобретает слово. Оно не просто подчинено сценическим задачам, но и сценично само по себе.

Театральная лингвистика Зорина начинается с имен персонажей. Когда мы в жизни (или в эпическо-повествовательной прозе) встречаем людей по имени Гордей или Орест — мы сразу задумываемся о том, кто родители этого человека и почему они так его назвали. У Зо-

рина действует другой закон — имя не отождествляет персонажа с привычным клише, а выделяет. Не говоря уже о фамилиях, которые тоже вводят зрителя в атмосферу театральной необычности. И здесь нечего удивляться, скажем, фамилии Незнакомец.

Точно так же герой может в любую минуту заговорить по-французски, процитировать Блока, а то и более редкого автора, блеснуть изысканной — не по характеру — остротой. Герои примеряют к себе языки и стили, как одежду. Идут общие поиски идеального сочетания внутреннего и внешнего.

В процессе осмысления или переосмысления пьесы режиссеры нередко вносят резкие языковые «поправки»: то заставят интеллигентного по пьесе героя говорить с просторечными ударениями и интонациями, то, наоборот, самого простого человека наделяют бархатными нотками в голосе.

С Зориным такой номер не проходит: в его пьесах речевая характеристика героев срежиссирована заранее, она никогда не бывает приземленно-натуралистической.

В поисках театрализации языка драматурги использовали варваризмы, диалектизмы, канцеляризмы. Эта традиция эффективно работает у Зорина. В широком диапазоне: от абсолютно некоммуникабельного, гротескного Бонвивана в «Энциклопедистах» до пленительных полонизмов Гелли. Но Зорин нашел совершенно новый пласт — слегка архаизованный, подчеркнуто окультуренный и смешновато-книжный язык научной и художественной интеллигенции. Функции этого языка и гибки и многообразны. Он оттеняет по контрасту

грубость и примитивность чинуш и проходимцев. С дружеской, но строгой иронией подчеркивает противоречия в облике недотеп-неудачников. Делает близкими зрителю, домашними и простыми любимых героев Зорина.

А язык исторических персонажей драматурга осовременен ровно настолько, насколько архаизован язык современников. Диалог эпох, таким образом, претворен и на этом уровне. Лишнее свидетельство того, что театральная режиссура должна ориентироваться на внутренние связи между зоринскими пьесами, связи эти тоже срежиссированы и несут игровую информацию.

...Наблюдения над театральной поэтикой Зорина обнаруживают, что режиссерские ресурсы драматургии нуждаются не только в аналитическом осмыслении, но и в разработке новых теоретических понятий для описания сложной системы «жизнь — пьеса — спектакль». Это закономерно: литературная и театральная жизнь драмы влечет за собой напряженную драму теоретических идей.

1983

«О СВОЙСТВАХ СТРАСТИ»

*(Театральное литературоведение
Романа Виктюка*)*

Таинственно-приглушенная, обманчиво-спокойная речь актеров. Плавные движения — как при замедленной киносъемке. И постоян-

ная угроза взрыва — крика, отчаянного жеста, скандала.

Тишина и взрыв. Покой и полет. Геометрически рассчитанная, с балетной точностью зафиксированная мизансцена.

Это почерк Виктюка, хорошо читаемый в каждом из его спектаклей на сцене и на телеэкране.

Откуда пришел этот стиль? Почему-то хочется искать его истоки не в смене школ и традиций, а в экспрессивном облике нынешней жизни, в самом стиле поведения наших современников.

Тема Виктюка — мир человеческих страстей. Больших и малых. Высоких и низких. Серьезных и смешных. Движущих жизнь, составляющих ее вкус и цвет.

Кто сказал, что наш век сух, рационалистичен, бесстрастен? Какой-то ненаблюдательный человек, взявший это безответственное суждение папрокат у прошлого века, который, кстати, тоже упрекали в сухости. Просто надо уметь разделить чувства своих современников, пережить вместе с ними их радости и горести, понять, что заставляет их волноваться, страдать, затевать споры, вступать в борьбу. У каждого времени не только свой образ мысли, но и свой образ чувствования.

Его и стремится передать в своих сценических картинах режиссер Виктюк. Театральный текст его работ всегда организован так, что накопленная по ходу представления сумма переживаний полностью к концу не расходуетея. Пролистаем финальные страницы спектаклей.

«Игроки» (пьеса Н. Гоголя). Стонет в отчаянии одержимый страстью состязания Иха-

рев. Не денег проигранных жалко — жалко, что задуманная грандиозная авантюра обернулась мелким жульничеством...

«Царская охота» (пьеса Л. Зорина). Трагически обрывает судьба развитие отношений Алексея Орлова и Елизаветы — этого «поединка рокового», на фоне которого такими мелкими кажутся политические интриги и амбиции...

«Уроки музыки» (пьеса Л. Петрушевской). Вот предстал перед нами не очень привлекательный семейный портрет в стандартном мещанском интерьере. Неужели так бесцветно и бесцельно будет тянуться жизнь персонажей и дальше? Все-таки на этих квадратных метрах, уставленных типовой мебелью, люди метались, спорили, ссорились. Быть не может, чтобы это ни к чему не привело...

«Ночь после выпуска» (инсценировка по повести В. Тендрякова). Только что пережито ничем пока не разрешившееся потрясение. Спектакль остановился за мгновение до взрыва. Долю тревоги, долю ответственности должен унести в себе каждый зритель...

Это ощущение напряженности и богатства жизни, мощного ее энергетического потенциала, внутреннего ее темперамента акцентирует режиссер в любом своем спектакле, соотнося наши понедельники и вторники с самым разнообразным литературным материалом.

Роман Виктюк начал профессиональный путь в Вильнюсе, работал в Калинин, был главным режиссером Студенческого театра МГУ, ставил спектакли в Ленинградском театре комедии, во МХАТе, в Театре имени Моссовета, им много сделано на телевидении. Для

Виктюка, как и для многих режиссеров его поколения, самых разных по почерку, театр прежде всего лаборатория, студия, экспериментальная работа с прицелом на будущее, жизненное и театральное. Отношение к поиску серьезное, предполагающее самостоятельный синтез многих постановочных тенденций, которыми так богато наше недавнее и живое театральное прошлое: тут и четкость пластического рисунка (Таиров), и выверенность композиционных решений (Мейерхольд), и вкус к психологической мотивированности (Станиславский), и свежее ощущение игровой условности (Вахтангов)...

Виктюка никак нельзя отнести к режиссерам, которые послушно идут за традиционной, общепринятой трактовкой произведения. Он часто берет свежий, не обросший разнообразными трактовками материал, либо работает независимо от устойчивой репутации произведения.

Дело в том, что иногда новые, подчеркнута парадоксальные прочтения обостряют зрительское восприятие, но, опровергая штампы, попадают в зависимость от них, поскольку существуют только на их фоне. Театральная смелость таких трактовок относительна, они по сути своей прямолинейно-литературны, ибо предполагают зрителя, не только хорошо знающего литературный текст, но и знакомого со множеством роящихся вокруг него критических истолкований, оценок, суждений.

Много спорят о пределах свободы театральной интерпретации. Но возможен не хрестоматийный и в то же время не эпатурующий подход к литературной основе спектакля. Его

и осуществляет Виктюк, стремясь не играть с пьесой, а играть пьесу, не поступаясь при этом своими театральными убеждениями. Прибавляя к пьесе, стараться ничего не убавить от нее.

Когда спектакль «Игроки» прошел по телевидению, случилось услышать совершенно невероятный по нынешним временам упрек: дескать, слишком буквальное прочтение пьесы. Упрек, который можно считать высокой похвалой. «Игроки» — одна из самых трудных пьес в русском классическом репертуаре. Причем она трудна не для «переосмысления», а для первоначального осмысления. Как, например, сыграть ситуацию двойного обмана? Стоит ли сразу дать понять зрителю, что компания Утешительного дурачит Ихарева, — или секрет должен быть сохранен до финала? А как реализовать такую сложнейшую театральную метафору, как крапленая колода по имени Аделаида Ивановна? Дай бог, как говорится, такое просто органично осуществить, пусть буквально.

Здесь Гоголь наметил для будущих режиссеров столько задач, что «Игроки» остаются невзятой рекордной высотой: кто ни брался ее одолеть, сбивал планку.

Нашел ли Виктюк игровой эквивалент двойного обмана? В спектакле идет всеобщая азартная игра, борьба всех против всех. Идет при безупречном внешнем спокойствии, от которого, впрочем, недалеко до ужаса, до кошмара. Тут уж неважно, кто с кем и против кого первоначально сговаривался. Сразу ясно, что борьба пойдет до конца. Эта разрушающая, сжигающая страсть никогда не утолится

выигрышем. Тут любая цель — мираж, не более. А где жизнь призрачна, там призраки реальные, и почему бы Аделаиде Ивановне не приобрести земные черты роковой оболстительницы?

Такое прочтение пьесы не назовешь ни хрестоматийным, ни парадоксальным, это просто «по Гоголю». Гоголеведение, думается, даст свою оценку предпринятой Виктюком «спекспиризации» характеров. Согласитесь, что видеть в «Игроках» лишь сатиру на шулеров, как это бывало прежде, — значит сужать объективный масштаб пьесы.

Впрочем, интерпретация Виктюка переключается с самыми последними идеями литературоведов: с концепцией «миражной интриги» в работах Ю. Манна, с анализом зрелищной структуры пьесы Гоголя в книге М. Полякова «В мире идей и образов»...

Ничего не убавлять от пьесы... Как же можно этого добиться? Только одним, думается, путем: увеличением театральной нагрузки на единицу литературного текста. И притом нагрузки именно актерской. Здесь максимально учитывается и используется фактура исполнителя. Режиссер не спешит умирать в актерах, стремится, чтобы его мысль жила в них, а не над ними.

Оценивая работу Виктюка в «Игроках», Марк Захаров писал: «Такого рода постановочная стройность, органическое слияние режиссерской воли с актерским вдохновением — вещь пока что редкая, но и она уже со всей очевидностью свидетельствует о выходе нашей телевизионной режиссуры на качественно новый этап своего профессионального роста».

...Про Николая Хмелева рассказывают, что, работая над ролью, он постоянно теребил режиссера вопросом: «А какой у меня здесь балет?» Виктюк пишет роли с хореографической дотошностью, оставляя для актера простор, возможность совершенствоваться и не только в репетиционный период. Пластическое решение спектакля для Виктюка — это реконструкция тех нравственно-психологических нюансов, которые потенциально присутствуют в драматургической ситуации, но литературно-словесными средствами не переданы, потому что непередаваемы. А речевая интонация здесь хранит верность литературной основе. Актер у Виктюка никогда не ставит текст в интонационные кавычки, не придает реплике смысл, явно несовместимый с замыслом драматурга.

Эмоционально-пластическая и интонационно-речевая линии развиваются параллельно, сходясь где-то в «неэвклидовом измерении». Тут уже от зрителя требуется умение видеть единство театральной мысли. Но усилие окупится: ведь это еще и путь к другому единству — равноправному союзу театра и литературы.

Посмотрим с этой точки зрения на телевизионный спектакль «История кавалера де Грие и Манон Леско». Роман хрестоматийно известный, но живущий скорее как легенда, предание, а не как активно читаемый текст. Легенда-загадка, легенда-вопрос. Отсюда и потенциал сценичности. Тот, кто по-настоящему помнит произведение, согласится, что не зря в инсценировке сюжет разгружен от повторяющихся, дублирующих друг друга событий.

Источник сценичности Виктюк увидел не в

фабуле, а в парадоксальнейшем соотношении характеров Манон и де Грие. Он не стал оправдывать ни сладострастную куртизанку, ни ее пылко возлюбленного. Строгий взгляд аббата Прево в спектакле сохранен. Но писатель восемнадцатого века передал нам свое изумление богатством уникального взаимного чувства, которое подняло героев над их же собственными слабостями и пороками.

Любовь Манон и кавалера — это какой-то сверхъестественный дар. Герои неожиданно для самих себя обнаруживают в своих душах такую утонченность, такое богатство, которые никому еще не ведомы. В этих переливах эмоций есть какая-то вызывающая дерзость, проблеск мечты о новом, прекрасном человеке. Поэтому так современно зазвучала эта старинная история в спектакле Виктюка. Восхищение Манон и де Грие друг другом — вот подлинный сюжет, основа сцепического действия. Виктюк разрабатывает здесь разветвленную мизансцену, откровенно следуя современному балетному театру в его принципе единства телесной и духовной гармонии.

Подлинное взаимодействие двух искусств — это всегда взаимоосвещение. Надо четко осознать, где кончаются возможности литературы и где она сама передает свою тему, свой материал в руки театра. Особенно это важно для сценической интерпретации современной литературы.

В Студенческом театре МГУ Виктюк поставил спектакли по книгам «До свидания, мальчики!» Б. Балтера и «Ночь после выпуска» В. Тендрякова. Оба писателя тяготели к публицистическому диалогу. Можно было, ко-

нечно, провести спектакли исключительно на пафосе — тем более что к этому располагали и наличные театральные средства: молодые студийцы со звонкими голосами, молодой университетский зритель.

Но для того, чтобы слово прозвучало громко, порой бывает лучше произнести его вполголоса. Виктюк здесь пошел по параболе, в обход, демонстративно не замечая элементарных, прямых путей. В балтеровских мальчиках он гиперболизировал нестерпимую жажду взросления, иступленную мечту о посвящении в воины. Такой поворот дал в итоге точную эмоциональную картину предвоенной эпохи в ее высоком и грозном обличье.

А мальчиков и девочек Тендрякова Виктюк вывел на мраморную лестницу университетского Дома культуры, где бронзовый Ломоносов зовет: «Дерзайте, ныне ободренны...»

И они дерзнули. Виктюк подает затейный персонажами обмен откровенностями как театральную метафору: вчерашние школьники как бы выпущены на сцену взрослой жизни. Не выдерживают, срываются голоса, путаются жесты.

Виктюк строит действие как совокупность непересекающихся монологов. Каждый из героев в момент своей речи исполняет сольный номер, он как бы отключен от остальных. Да, юношеский максимализм всегда сочетается с эгоцентризмом, высокие требования к окружающим не подкреплены аналогичной требовательностью к себе.

Но хаос в юношеских душах не должен испугать зрителя. Как ни тревожно все это, оно естественно. За ночью после выпуска должно

наступить утро — подлинное рождение личности.

Споры в учительской, напротив, даны как стихия диалога, понимания. Лишь учительница Зоя Владимировна выпадает из ансамбля — ее догматизм удивительно близок максимализму учеников.

Откровенно говоря, повесть Тендрякова, когда она была напечатана, казалась чересчур испуганной и не совсем точной в воспроизведении облика нынешнего юношества. Театральное исследование Виктюка убедило в художественной органичности «Ночи после выпуска». Стало ясно, что это произведение нельзя судить по меркам очерково-социологической типизации, хотя их дает само творчество Тендрякова. В сюжетной структуре повести обнаружилось условно-символическое начало. Событие «Ночи...» нельзя понимать буквально и однозначно. Быть может, это видение, в котором сконцентрировались все опасения и тревоги вступающих в жизнь людей. Или иначе: в свернутом виде — суть будущих предстоящих и неминуемых испытаний. Так театр, отыскивая в произведении театральное, обнаруживает чисто литературные закономерности. Обнаруживает, как может показаться, случайно, в порядке побочного эффекта...

Может показаться неожиданным, но у театра есть возможность более оперативной связи с текущей жизнью, чем у литературы. Писатели, и драматурги в том числе, изображают время действия своих произведений с точностью — в лучшем случае — до десятилетий. Театр же, чтобы быть правильно понятым зрителями, наверно, должен быть точнее: в интерь-

ере, в костюмах, в прическах, в музыке, которую слушают герои и под которую они танцуют. Это еще наиболее очевидные моменты. А есть и более тонкие: стиль поведения, тончайшие связи речи, движения, психологических реакций — они меняются непрерывно и в то же время всегда очень конкретны. Этот «букет» может передать только театр.

Хорошо известно, что пьеса и спектакль не могут быть тождественны, поскольку у них разная разрешающая способность, разная степень конкретности. Потому-то всякий раз и происходит взаимное испытание: сможет ли театр решить задачу драматургии, и разрешима ли эта задача, есть ли у нее театральный ответ.

Пьеса Л. Петрушевской «Уроки музыки», очевидно, привлекла режиссера своей речевой и психологической достоверностью. С беспощадной дотошностью писательница демонстрирует бездуховную сущность своих персонажей. Но ригоризм — вещь малотеатральная. Нагнетая сатирическую гротескность, Петрушевская чересчур глубоко запрятала свою подспудную жалость, щемящее чувство своей причастности к жизни героев. Эта вторая точка зрения лишь робко просвечивает, она не внедрена в сюжет. Короче говоря, пьеса оказалась постановочно сложной вдвойне — и своими сильными, и слабыми сторонами. Густота «натурального» письма далека от игровой стихии, а сюжетные гиперболы слишком волевые, им можно верить лишь на слово.

Виктюк отнесся к пьесе дебютантки с академической бережностью. Он погрузился в житейский контекст «Уроков...», театральным

взглядом высветил жизнь, главным событием которой был переезд из коммунальных квартир в отдельные. Попробовал пережить вместе с актерами пафос фетишистической влюбленности в торшеры и серванты, романтику саморастворения в умеренной роскоши, сладость соблазна слиться с креслом и телевизором. Да, в этом надо было разобраться. Художник обязан понять все и эксперименты имеет право ставить только на самом себе. Как ни странно, но ярлык мещанства стал слишком легким способом отгородиться от чужих несчастий — пусть бы это были несчастья людей не очень умных и не очень добрых — и слишком легким способом самозащиты: называя других мещанами, мы отводим это обвинение от себя.

А между тем едва ли не самый явный признак мещанства — склонность, осуждая других, прощать себе то же самое. И наоборот, человека, предъявляющего к себе большие требования, чем к другим, не упрекнешь в мещанстве.

И следует из этого, что опасность мещанства существует перед всеми, перед каждым. Передо *мною*, а потом уже перед *ним*. Только так можно уберечься от пошлости. Один из самых одухотворенных поэтов, доказавший с бесповоротностью, что нет в мире ни покоя, ни уюта, понимал, какую пронзительную сладость таят в себе «алые герани». Однажды он говорил, не рисуясь, твердо и уверенно, о том, что любит «мещанское житье». Чтобы подняться над пошлостью, недостаточно от нее отвернуться. «Тебя подстерегают всюду», — сказал тот же поэт, так и не пояснив, кого, чего

беречься надо, надеясь, что и так поймут.

«Тебя подстерегают всюду», — говорит спектакль «Уроки музыки» зрителю. Опасности самые разные. Ибо нет резкой черты между земным и низменным, между тем, что укореняет человека в жизни, и тем, что грозит принизить его.

Взгляд театра на персонажей пьесы удивил более всего великодушием. Это будет самое точное слово: душа становится великой, когда она способна увидеть в людях доброе и живое. Параллельное развитие литературного и театрального текстов сделало спектакль двухголосым, углубленным. Речь персонажей саморазоблачительна, но пластический «балет», контрастно ей противопоставленный, раскрыл нам внутренний мир Козловых и Гавриловых. Да, их страсти невелики, но зато неподдельны. Да, они безапелляционны, но зато не бесхребетны. Главное же — найти, ощутить тот предел, за которым начинает торжествовать дух пустоты. Почему стремление к семейному единству, столь присущее Козловым, оборачивается в них равнодушием и жестокостью по отношению ко всем некозловым? Спектакль передал это ощущение безошибочно. Виктюк не узурпировал прав драматурга, честно заявив зрителям о своих несогласиях с Петрушевской. Так, драка в общежитии и страшновато-фантастический финал остались неперевереденными на театральный язык, поскольку не вписывались в концепцию спектакля. Эти эпизоды рассказаны ведущей. Но что интересно: зрители увидели здесь не противоречие, а единство. Отсюда вывод: путь к подлинному единству сцены и литературы лежит через осознание их

различий, а если нужно — и через взаимообогащающий спор двух искусств...

...Настоящее искусство часто нуждается в трагическом исходе. Но не меньшая редкость — это неподдельная нота надежды. Найти эту ноту — такова театральная задача вампиловской «Утиной охоты». Задача со множеством неизвестных. Ее решает Виктюк в Молодежном театре-студии на Каширской. Главное неизвестное — Зилов. Характер, сконструированный драматургом жестко и неудобно, — недаром в фамилии что-то машинное, автомобильное. Немало режиссеров и актеров оцарапались об углы этой конструкции. На железное тело Зилова никак не налезал фрак «лишнего человека». По-видимому, принципиальная ошибка многих постановок — в неадекватном преувеличении масштаба личности героя. Ведь в самом слове «лишний человек» звучала горькая пропия. Это человек, свое время в чем-то опередивший. А Зилов самый заурядный. И в порочности своей до бездны не доходит, а уж взлетов духа ему тем более не дано... Железность Зилова не от твердости, а от стандартности.

В меру умен, в меру обаятелен. Но талантом никаким не наделен — ведь большие способности незамеченными не остаются. И человеческой исключительности не обнаруживает. А лидерство в узком приятельском кругу — так ведь сколько лидеров таких! В общем, считать вампиловского героя очень интересным человеком нет никаких оснований.

Что же все-таки делает Зилова заслуживающим внимания? Темперамент. Осталась еще способность метаться, сопротивляться

превращению в робота. А в этом превращении сам же Зилов повишен. Лидерство — в школе еще, наверно, потом в вузе, в «конторе» — все успокаивало. Думать не думал Зилов, что он посредственность. А увидел — и взбунтовался. Ну что же из бунта вышло? Пока ничего. Но спектакль и здесь великодушен. Дается скидка на возраст. Зилов — молодой человек, «парень». Жутковатое слово, которым теперь именуются от пятнадцати до пятидесяти. В прошлом веке в возрасте Зилова уже итоги жизни подводили. Но теперь-то масштабы изменились. Воскреснет ли Зилов уже не в качестве «парня», а взрослым, зрелым человеком?

Шансы есть. Немного, но есть.

И на «Уроках музыки», и на «Утиной охоте» Виктюк разместил зрителей в глубине сцены, а действие развернулось на авансцене, на фоне затемненного зала. Многих это удивляло и подвигало на толкования: мол, сие значит, что между персонажами и зрителями нет различия. Но нет, все гораздо проще.

Дело в том, что предельно детализированный стиль мизансцен Виктюка требует крупного зрительного плана. Спектакль должен читаться как стихотворение, и мгновенный тончайший жест может иметь важнейшее ритмическое значение. Прикосновение пальцев тут значит больше, чем объятия или вздетые руки. Может быть, театру вообще стоит учиться у литературы именно точности текста, художественной ответственности за каждую деталь.

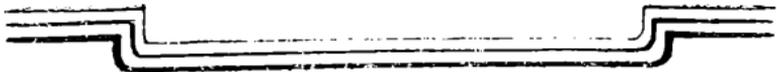
По той же причине работы Виктюка хорошо смотреть на телевизионном экране. Камера

помогает сосредоточить взгляд на игровых нюансах. К тому же в обыкновенном театре актерам просто трудно достигнуть стабильности такого четкого пластического рисунка, а на пленке фиксируются мгновения предельных удач. М. Захаров говорил в цитированной выше статье, что Виктюк смог «сочинить свою неповторимую телевизионную среду». Хочется только добавить, что, используя телевизионную специфику, режиссер не сбивается на некую гибридность, синтетичность. И на телевидении он служит прежде всего театру как таковому. И литературе, конечно, тоже, поскольку она от постановочного искусства ждет в первую очередь тщательной работы.

Показательна в этом отношении одна из последних вещей Виктюка — спектакль «Мне от любви покоя не найти». Это монтаж эпизодов из пяти шекспировских пьес. Здесь крупным планом дан стиль поведения любящих, развернута сама феноменология любовной страсти. Пять срезов, пять граней безграничной темы, неистощимой тайны.

Вспомнилось пушкинское простое: «Шекспир понял страсти». А сколько нужно поработать, как нужно выложиться, чтобы эти страсти понял (хотя бы уловил) зритель! И не театру ли дано перевести, передать то, что спрессовано, законспектировано в слове, что вовек не снилось философам и мудрецам?..

Портреты
Теоретический
темперамент
и зарисовки



ЧИСТЫЙ ЗВУК

(Анатолий Жигулин*)

В жизни поэзии есть такой парадокс. Казалось бы, стихи пишут для того, чтобы передать мысли, выразить чувства. Но и мысль и чувство здесь переходят в совершенно новое качество. В итоге читается либо меньше, либо больше того, что хотел сказать автор. И только то, где сказалось больше, становится подлинной поэзией.

Таинственно-пронзительное смещение между буквальным значением фразы и ее настояренной, слегка вопросительной интонацией — таков поэтический почерк Жигулина.

Ветер свистит в сухом камыше
Близким посвистом зимних выюг.
Больше того, что есть в душе,
Мы — увы! — не напишем, мой друг.

Ошибется тот, кто прочтет здесь однозначную проповедь «задушевности» как гарантии истинной поэзии. Ведь то, что есть в душе, — тайна и для самого поэта. И талант тоже ведь часть души, отнюдь не одинаковая у всех. У иных есть в душе целый мир, своя бесконечность, больше которой, естественно, быть ничего не может. Ну а стремиться к полноте самовыявления — право и долг каждого.

Какая-то свободная недоговоренность скры-

та в этом прерывистом дольнике, в этом чуть-чуть прощичном «увы». Не улыбка, не усмешка даже, а едва заметное движение в уголках губ. Жест Жигулина.

Лирический герой стихов Жигулина отчетлив, открыт и вместе с тем странноват, загадочен. Вроде бы ничего не скрывает он от собеседника-читателя, но каждая встреча-стихотворение оставляет ощущение неуловимой таинственности. Что это за человек все-таки? Кажется, все в нем понятно, но попробуй обобщить свое впечатление в словах — и выйдет совсем не то.

Может быть, в том дело, что автор этих стихов сам до сих пор не перестает задаваться тем же вопросом, стремясь через музыку слова понять самого себя. Перефразируя известную тыняновскую формулу, хочется сказать, что Жигулин — главная лирическая тема Жигулина. Пусть не испугают эти слова тех, кто вспомнит, что подобный парадоксальный ход мысли у Тынянова возник в связи с поэзией Блока. Самому быть своей темой позволено не только классикам, это удел определенного склада поэтов — лириков по призванию и способу мироощущения.

Попробуем же, взяв в руки том стихов Жигулина, разобраться в собеседнике-поэте. Заметим сразу, что условия диалога здесь несколько жестки: в жигулинских стихах не стоит искать прямого ответа на свои, читательские вопросы. Поэт сам всегда определяет предмет разговора, неизменно уводя русло беседы в одну и ту же сторону, концентрируя внимание на главном для себя. Что ж, порой полезнее бывает просто послушать и подумать.

А Жигулину есть о чем рассказать. И даже в чем-то повторяясь, он делает это не зря: часто способ рассказа оказывается не менее важным, чем его буквальное содержание.

В стихах Жигулина отразился особый, ни с чьим не схожий житейский опыт. Ранняя зрелость, высокая степень умудренности резко отличают Жигулина от других поэтов, вступивших в литературу в шестидесятых годах и черпающих ресурсы поэтичности в мироощущении, в общем-то, молодого человека. Такова, видимо, историческая доля почти всех поэтов первого не воевавшего поколения. Лирический герой Жигулина не молод, нет — в нем скорее можно видеть что-то детское, ибо до сих пор в нем живет «растрепанный радостный мальчик», — но в главном своем это человек подчеркнуто взрослый, выросший в условиях повышенной трудности. Он хорошо знает цену своего биографического пути, неповторимого сюжета своей жизни:

Только я не жалею об этом.
Все по правилам было тогда —
Как положено русским поэтам —
И любовь, и мечта, и беда.

Биографический опыт поэта сразу задал строгие требования его поэтической работе: очень рано «жизнь открылась до самых глубин», прояснились неуязвимые и неоспоримые ценности. То, что для многих остается сильным словом, патетическим иносказанием, для Жигулина в юные годы повернулось буквальной, вещественной стороной. Одно дело — рассуждать о трудностях, которые «легли на плечи», и совсем другое — перенести на своих плечах многотонную магистраль в самом что

ни на есть прямом смысле (стихотворение «Рельсы», 1959). Одно дело — декларативное отречение от материальных благ, другое дело, когда слова: «Что нам золото?» — произнесены человеком, который в сибирской тайге «самородки большие, желтые отдавал за табак и хлеб» («Золото», 1963). Вот «в сквозном лесу, растоптанном войной», двое мальчишек ищут землянику, но ярко-красные пятна оказываются каплями крови на листьях («Земляника», 1958). Вот красные флажки — «частицы сердца», которыми шоферы на Севере отмечают путь для идущих за ними грузовиков («Флажки», 1961). Сами простые названия этих стихов показывают, как тема находила свое слово или слово перерастало в тему.

Мудрая муза Жигулина живет ощущением единого, неделимого времени. Прошлое не обретает у него застывших, окончательных форм, оно постоянно растет, преобразуется, поскольку «даже то, что позабыто, живет невидимо в душе». Воспоминания — не мертвый капитал, они всегда вложены в работу, а потому дают углубленный взгляд на настоящее.

Есть среди недавних стихотворений поэта рассказ о том, «как древние книги сжигали в начале тридцатых годов». Начинается он этаким повествовательным, балладным ладом, но не выдерживает рассказчик несвойственной ему позы летописца и прямо, по-человечески взывает к виновникам жуткого неразумия:

Да что ж вы наделали, братцы!
Да как же вы это смогли?

Без всякой назойливой сверхзадачи мысль здесь из прошлого перебрасывается в будущее.

Даже как-то неудобно дидактически разъяснять, что поэт учит своих современников ответственности за сохранение памятников культуры: это читателю передается как чувство, как прочное ощущение.

Следуя своему призванию говорить о настоящем с поправкой на прошлое, а о прошлом — с позиций нынешнего дня, Жигулин достигает какой-то особенной лирической достоверности в своих исторических раздумьях. Единой щемяще-пронзительной нотой звучит поэма «За други своя» — о сражении под Плевной. Автор расставил по ее ходу фрагменты исторической прозы, чтобы взять эти преграды эмоциональным порывом и перемахнуть вместе с читателями столетний хронологический барьер.

Жигулинские гусли — это струны, натянутые временем, напряжением между прошлым и будущим. В древнем Суздале взгляд поэта останавливается не на музейном, а на живом и вечном:

И этот с клена
Желтый лист
Не из десятого ли века?

И в свою родословную, в историю крестьянского рода Жигулиных и славной семьи Равских, поэт углубляется не для самоутверждения, а для расширения взгляда, для того, чтобы говорить по праву памяти и своей, и народной.

Смысл прошлого открывается только тому, кто серьезно и ответственно всматривается в грядущее. Страстная вера в будущее стала в юные годы стержнем характера поэта. Потому

так чуждо ему всякое заигрывание с прошлым, фетишизация старины. Элегические мотивы лирики Жигулина неизменно завершаются нотой мужественной надежды. Вот размышляет он о покинутой деревне. Это высокая грусть сильного человека, чуткого к красоте и твердо знающего, что подлинно прекрасное никогда бесследно не исчезнет, а всегда возродится — пусть в совершенно новых формах:

Ничего. Ты все равно прекрасна.
Пусть шуршит под ветром лебеда.
Никакому тленью не подвластна
Этих далей тусклая слода.

И такой точной, ошеломляюще простой и неподдельной нотой надежды завершается стихотворение:

Ничего, на этом грустном месте
Кто-нибудь поселится опять.

Это мужество укреплено многолетними раздумьями о жизни и смерти. Казалось бы, все уже сказано об этом великими русскими лириками: «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Выхожу один я на дорогу...», «Не жалею, не зову, не плачу...» Что можно еще добавить к этому ряду, что нового можно сказать о диалектическом единстве жизни и смерти, о страшии человека перед бесконечностью бытия? Но эта цепь идей не передается простым пониманием. «Бессмертие» — философско-поэтический символ, расшифровку которого продолжают по мере сил и наши современники. Одни усиливают заботу о собственном здоровье и с волнением читают брошюры о «жизни после смерти». Другие по старинке стре-

мятся сделать каждое мгновение жизни живым и осмысленным:

О, если б все-таки оставить
В грядущей пензбежной мгле
Пускай не жизнь,
Хотя бы память
Об этой жизни на земле!

Речь здесь, конечно, идет не о посмертной славе. Здесь желание не у будущего что-то ухватить для себя, а себя отдать будущему. Эта память не столько нам сегодняшним нужна, сколько тем, которые придут на смену ныне живущему поколению.

Вновь и вновь возвращаясь памятью к временам своей суровой юности, Жигулин пришел к нравственно-философскому и художественному открытию, освоив болезненно-острый материал с совершенно новой стороны. Он сумел почувствовать себя ни в чем не обделенным, пережить радость своей трудной судьбы и уверенную гордость ею: «Пусть нам завидуют счастливы, кто жил легко, писал легко...»

Это чувство постепенно получало все более глубокую, более поэтичную разработку. Жанровые зарисовки, рассказы и очерки в стихах обретали тонкий смысловой подтекст.

Твердость устоев жизни — залог ее вечности. Это надо не просто понять, но и пережить. И свидетельство индивидуального опыта порой оказывается полезнее абстрактных разговоров. Тяжело было жить, когда и труд и хлеб отмерялись жесткой мерой. Кто станет с этим спорить? Но вот вспоминает Жигулин те времена, когда особенно резко проступала «прямая связь: работа — хлеб», и видится ему здесь принцип не только суровый, но и высокий:

Та связь, наверное, издревле
Была началом всех начал...

Это не смиренная покорность, не умиротворенный квиетизм. Это честный взгляд на вещи. Взгляд человека, всегда предпочитающего правду реальности отвлеченной норме. Поэтому-то и веришь автору, его спокойному, непоказному бесстрашию:

И нечего просто бояться.
Какая там боль впереди?
Пусть даже опять повторятся
Мои роковые пути.

Рядом со словом «судьба» у Жигулина стоит «Родина». В его стихах диалог с Родиной ведется спокойно, без малейшей патетики:

В годы печали и зла
Ты обо мне не забыла,
Поле мое сохранила,
Душу мою сберегла.

Тема России размещается не на каких-то отдельных страницах, а пронизывает всю работу поэта, весь тридцатилетний период поисков слова, равноценного судьбе. Любовь к Родине — это даже не тема, а черта характера жигулинского лирического героя.

С дерзностной наивностью, эмоционально мотивированной и в данном контексте необходимой, поэт готов обсуждать с Родиной не традиционный круг вопросов, а весь объем своих жизненных впечатлений:

Все, чем живу и дышу,
Знаю, а может, не знаю,—
Только тебе доверяю,
Только тебе расскажу.

Жигулин хорошо знает счет своим главным ценностям. Что берет он с собой и в

жизнь, и в поэзию? Воспоминания, точные маршруты странствий, тесный семейный круг, старых и надежных друзей. И каждый человек, каждый предмет, оказавшийся в этом поэтическом мире, одарен самым пристальным и светлым вниманием. Вспомним стихотворение «Бурундук» с его символически-выразительным сюжетом, в котором слышится эхо пушкинской «Птички». Классическое «когда хоть одному творенью я мог свободу даровать» нашло своеобразное продолжение в современных разговорных словах:

А весной, повздыхав о доле,
На делянке под птичий шелк
Отпустили зверька на волю.
В этом мы понимали толк.

В то же время бурундук у Жигулина не просто материал для аллегорического построения, но существо, дорогое и близкое само по себе. Если представить поэтическую систему ценностей Жигулина как некую эмблему, герб, то сибирский зверек непременно оказался бы здесь рядом с заветной лирой, с дорогими реликвиями времени, с тонкими узорами русской природы.

Жигулинская лирика живет движением от точных, конкретно-интимных реалий к широким обобщениям. А это дается лишь тому, кому ведомо острое чувство границ. Когда мир поэта действительно отвечает его человечески-определенному «образу и подобию», тогда он становится необходимым отражением большого и общего мира. Сосредоточенность, сфокусированность поэтического взгляда вдруг может дать ощущение пространства и простора.

В критике распространена тенденция сво-

дуть сущность поэтики Жигулина к безыскусности, к покорной верности традиционным и надежным канонам. Но слишком многое объективно отличает поэта от тех, кто исповедует «прозрачные размеры, обычные слова». Для Жигулина характерно переживание слова как чего-то необычного. Так он подает, например, точные названия растений, не очень привычные для читателей, а потому значимые скорее в звуковом, музыкальном смысле. Колымский стланник, болголов, лох, кукушкин лен, чебрец, дрок — эти слова в лирической системе Жигулина равноценны метафорам и символам. Они и в стихе стоят на заметном месте как слова заветные. Так же необычно звучат тяжеловесные, грозные, определяющие тон стиха и важные для автора географические названия: Усть-Омчуг, Бутугычаг, — да и технико-производственные термины, даваемые без комментария.

Стих, выпячивающий свою традиционность, всегда отдает напыщенностью, натужностью. У Жигулина же в самой интонации всегда присутствует легкая ироничность, присущая нашему с вами сегодняшнему мышлению, нашей сегодняшней речи. Искренность всегда самокритична. Поэт достигает читательского доверия без нажима, убеждая в высоких истинах индивидуальным примером, мудрым и живым взглядом на мир.

Жигулин не подыскивает к смыслу готовый ритм, а доверяется музыкальной стихии: «И с первых минут пробуждается смутно упругой струною звенящая мысль...» Мысль здесь подчиняется стихии музыки. Логика замысла, как струна, прогибается, подчиняясь ритмическому

напору,— и рождаются новые, рискнем так выразиться, музыкальные смыслы, которые порой далеко уходят от логического подстрочника. Вникая в «тонкое и странное, что не изучено людьми», поэт стремится продлить в стиховой мелодии такие мимолетные и хрупкие ощущения, которые просто не фиксируются на шкале логического смысла, да и в привычном поэтическом «реестре» эмоций еще не имеют определений:

Неошутимое, несвятное,
Неразличимое почти,
Как та звезда голубоватая,
Едва мелькнувшая в ночи.

Ее как будто бы и не было,
Но, догоревшая дотла,
В холодном мраке, в черной небыли
Она ведь все-таки была.

Этот промежуток между былью и небылью доступен разуму и чувству лишь тогда, когда их ведет свободная стихия стиха. «Все, чем живу и дышу, знаю, а может, не знаю...» Признавая ценность и значительность того, что входит в понятие «не знаю», Жигулин достигает чистоты звука, которая сулит читателям возможность открытия новых эмоциональных и смысловых оттенков.

Доверие к жизни, умение ценить ее и в самом суровом обличье, видеть реальные события в их смысловой полноте — эти качества рельефно проявляются в сюжетных стихотворениях Жигулина, таких, как «Кострожоги», «Воспоминание», «Я был назначен бригадиром...». Повествовательная форма дает возможность показать добро как житейскую не-

обходимость и как реальную влиятельную силу. Каждый такой эпизод звучит гораздо убедительнее множества нравственных проповедей. Жигулин-рассказчик со своей непредубежденностью и свободным взглядом на вещи принадлежит к той просторной и живой традиции, которая основана Некрасовым и продолжена Твардовским в «Василии Теркине».

Лирика Жигулина — открытая книга. Ее мелодические ходы не исчерпаны, они ищут своего продолжения, новых, быть может, поворотов и оттенков.

Больше того, что скажет судьба,
Разве мы сумеем сказать?..

Но судьба ведь не только прошлое. Это и настоящее, и будущее.

1982

ОТКРЫТЫМ ТЕКСТОМ

(Поэзия и проза Андрея Вознесенского)

Тянутся друг к другу слова, предметы, понятия, радуются своему внезапному сходству. Встретившись, расстаются — с грустью или болью. Расстаются навсегда, но тяга к сближению передается другим словам, предметам, понятиям — новые возникают союзы, новые звучат диалоги. Мир строится непрерывно.

Таков основной закон поэтики Вознесенского, такова эмоциональная логика его образов

и сюжетов. Вот уже на протяжении почти трех десятилетий работа поэта вызывает страстное приятие у одних читателей и критиков — и не менее активное отрицание у других. Обе эти формы реакции по-своему показательны и поучительны. При появлении «Параболической баллады» кто-то упрекнул Вознесенского в воспеании окольно-параболических путей и недооценке прямой линии. «Треугольная груша» долгое время служила дежурным символом заведомой бессмыслицы. «Антимиры» дали повод думать об авторе как о негативисте, строящем свой мир не то на потусторонних, не то на нигилистических основаниях. Со временем восприятие стихов Вознесенского менялось. В воспетой им параболе многие увидели близкий для себя образ дерзкого поиска, мужественного сопротивления обстоятельствам. «Груши треугольные», рифмующиеся в самом стихотворении со словами «души голые», были осознаны как заостренное обозначение подлинной сути явлений, к постижению которой стремиться вовсе не грешно. И «анtimiры» были поняты не как замысловатая выдумка, а как способ художественного познания мира через систему контрастов, противоположностей.

Остро, дискуссионно воспринимаются и ключевые образы последних по времени книг Вознесенского «Соблазн» и «Безотчетное». Иных отпугивает своим буквальным значением само слово «соблазн», хотя достаточно вчитаться в стихотворение, чтобы понять и почувствовать, что речь здесь идет не о дьявольском искушении, а о человечески-жадном восприятии жизни, о причастности всему сущему:

Соблазненный землей нележкой,
что нельзя назвать образцом,
я тебе не отвечу логикой,
просто выдохну: соблазнен.

А свособразный гимн *безотчетному*, прозвучавший у Вознесенского, располагает к упрекам в чрезмерном интуитивизме, отказе от разума (это при том, что сравнительно недавно поэту ставилась в вину чрезмерная «интеллектуальность»). Меж тем это резкое слово понадобилось для того, чтобы четче обозначить присущее всем людям и у каждого глубоко индивидуальное тайное душевное богатство.

Есть в душе у каждого, не вполне отчетливо,
тайное отечество безотчетное.

Внутренний мир обыкновенного человека сравнивается здесь с целой страной. Это и высокая оценка человека, и вера в единение людей на основе душевной общности.

Думается, постоянные споры о стихах и поэмах Вознесенского закономерны и необходимы. В их ходе обсуждается не только вопрос об оценке стихов, но и множество насущных проблем нашей сегодняшней общественно-духовной жизни. И поэт не жалеет, что в жарких дебатах ему порой изрядно «достается»:

Бейте века во мне пороки,
как за горести бытия
дикари дубасили бога.
Специалец бог для битья.

Споры о Вознесенском способствовали прояснению и четкому выражению разных читательских и критических взглядов на общее состояние современной поэзии, на перспективы ее развития. По-разному оценивается метафо-

рическая насыщенность творчества поэта и в связи с этим по-разному трактуется роль метафоры как таковой. Одни видят в интенсивности образных уподоблений залог открытия новых смыслов, другие призывают к умеренности изобразительных средств, напоминая, как один критик, что «хлеб с изюмом содержит не только изюм». Будущее покажет, какая из этих точек зрения более верна, заметим лишь, что процитированное выражение, направленное против обилия метафор, само является метафорой...

Недоверие к метафоре во многом объясняется тем, что в ней видят какой-то ребус, подлежащий утомительной рассудочной расшифровке. Думается, что в случае с Вознесенским дело обстоит иначе. Конечно, при определенной степени культурной осведомленности можно подыскать какие-то логические объяснения и для кота, который «как радиоприемник зеленым глазом ловит мир», и для глобуса-арбуза «в авоське меридианов и широт», и для виолончельности дубового листа, и для «душевной аллергии». Можно, но не нужно. Здесь, пожалуй, всего важнее общий закон метафорического строя поэта, а закон этот по своей сути эмоционален. Чтобы постигнуть его, надо довериться своему непосредственному чувству. Разум часто пасует, когда мысль обращается к трагическим крайностям. Чувство смелее, оно вторгается и в те пределы, о которых «страшно подумать». Таковы фантазмагории Вознесенского, где сделана ставка на правду чувства: только оно, развернувшись во всей полноте, может опровергнуть худшие прогнозы.

Поглядишь, как несметно
разрастается зло —
слава богу, мы смертны,
не увидим всего.

Поглядишь, как несмелы
табуны васильков —
слава богу, мы смертны,
не испортим всего.

Две взаимоисключающие мысли не уничтожаются, поскольку они стоят не прямо друг против друга, а немного боком. Это не логические «тезис и антитезис», а сравнение мыслей. Сами мысли выступают как материал, итог их взаимодействия чисто эмоциональный. Трактовать это небольшое стихотворение каждый читатель волен по-своему, но одно ясно: выход у человечества есть, хотя найти его будет нелегко. В ситуации того кризиса, который переживает ныне рационалистическое сознание, сфера человеческих чувств приобретает повышенное значение: отсюда и поэтическая полемика Вознесенского с декартовским афоризмом, выраженная в формуле: «Чувствую — стало быть существую».

Чувство выступает для Вознесенского и тем критерием, который диктует меру простоты или сложности разговора с читателем. Даже в Энциклопедическом словаре статья о Вознесенском содержит упоминание о его «усложненности», и это, думается, дань инерции восприятия. Ведь поэт не раз явил примеры простоты прозрачной и неподдельной:

Ты меня на рассвете разбудишь,
проводить необутая выйдешь.
Ты меня никогда не забудешь.
Ты меня никогда не увидишь.

Если же иметь в виду общую задачу поэзии, то придется признать, что ни сложность, ни простота как таковые не являются самоцелью. И то, и другое служат средством достижения ясности, естественности и действительности поэтического слова. Прямой разговор с читателем-современником — главная стратегическая установка Вознесенского на всем протяжении его стихотворной работы. Отсюда же и поиски художественного синтеза стихов и прозы, начатые еще в книге «Треугольная груша»:

Классификатор скрупулезный,
поди попробуй разними —
стихами были или прозой
поэтом прожитые дни?

Разъять все-таки можно — не в буквальном смысле, а аналитически. И тогда можно заметить ход взаимовлияния: стих настраивает по прозе свою речевую раскованность, а проза перенимает у стиха образность и лаконичность высказывания. А главная цель — все та же: сказать о главном и быть понятым. Особенно показательна в этом смысле последняя книга Вознесенского — «Прорабы духа», где сквозная публицистическая тема проходит сквозь стихи, прозу, критические заметки. Название книги дважды повторяется внутри ее: так озаглавлены одно из программных стихотворений и большой очерк, посвященный проблемам сохранения национального культурного достояния.

Кто такие прорабы духа? Это люди редкого призвания — «общественники культуры», «творцы творцов», организаторы, защитники,

помощники, подвижники, люди, реализовавшие себя не прямо в творчестве, а в «деятельности ради искусства». Такие, как Третьяков, Цветаев, Дягилев. С опозданием научились мы ценить меценатов прошлого, велик дефицит самоотверженности и в настоящее время. «Дягилева, Дягилева не хватает нам всем сейчас!» — замечает Вознесенский, не сбиваясь, однако, на легкодоступный скепсис и зорко высматривая нового Дягилева в рядах современников.

Но автор не склонен к жесткому разделению людей искусства на собственно художников и как бы предназначенных для их обслуживания духовных прорабов. Черты «прорабства» обнаруживает он в поэтах, композиторах, режиссерах. «Истинный прораб духа, он сводил людей, дарил их дружбу друг другу, пытался соединить страны», — сказано о Пабло Неруде. Это очень важный оттенок смысла: формула поэта по-братски объединяет всех, кто по-своему причастен к созданию художественных ценностей, она уравнивает на единой почве писателя и читателя, искусство и жизнь.

И еще дальше, еще шире: прорабы духа — это все, кто участвует в созидании — духовных ли ценностей, материальных:

Шедеврам штопают раны,
спасают медведя, белуху —
прорабы, прорабы, прорабы
духа.

Расширение смысла идет постепенно, автор не хватается за готовые глобальные категории, а идет вширь от индивидуального опы-

та, от своего собственного слова. «Прорабы духа» — это своеобразная словесная фабула книги Вознесенского. «Форма — это ветровой винт, закручивающий воздух, вселенную, если хотите, называйте это духом. И винт должен быть крепок, точен», — говорится в этой книге. Слова «прорабы духа» вот так винтообразно врезаются в нашу сегодняшнюю жизнь, в культурную атмосферу. Каждый из нас, читателей, волей-неволей должен как-то применить, примерить к самому себе эту многозначную и вместе с тем конкретную категорию и наедине с собой поразмышлять, насколько соответствует ей. Не пережевывать мысль, а переживать ее вместе с читателем — таков путь Вознесенского.

Прораб духа — звание, доступное каждому, — при единственном условии: надо сделать что-то настоящее. На деле, не на словах: «Надоели бессовестные оптимисты-болтуны, надоело бесплодное брюзжание, оправдывающее свою творческую несостоятельность лозунгом: «А разве разрешат?» Я за породу творцов, ценной жизни — а другой цены не бывает — воплощающих свою идею. Совестьливо закатывать глазки и ничего не делать — бессовестно. Сделайте хоть что-нибудь».

Эта жесткость авторской позиции сочетается с безусловной верой в созидательное начало в человеке:

Есть в каждом росток прорабства,
в самом есть непролазном.

Автор находит «ростки прорабства» во множестве простых тружеников, встреченных им на жизненных путях. Не отворачивается он

и от натур «непролазных». Вот встречает он на пляже отставного чиновника из разряда «арапов нюха», из тех, кого властно смело время. С ним связаны у поэта отнюдь не сентиментальные воспоминания: «Мы с вами были врагами. Вы били меня батогами». И что же видит автор в своем былом противнике? А вот что: «становящийся человеческим замученный взгляд младенца». И пробуждение человечности тем заметнее, что оно прочитано во взгляде, казалось бы уже угасшем для правды и добра. Не «арапство», а «прорабство» заложено изначально в человеке, и художественный талант отдельных людей — убедительное свидетельство созидательной одаренности народа, человечества в целом.

Прозаические произведения «Мне четырнадцать лет» и «О» — два разных решения автором той нелегкой темы, которая обыкновенно обозначается формулой «о времени и о себе». К обеим вещам решительно неприложимы критерии мемуарной прозы. Вознесенский сносит перегородку между повседневным бытом творцов и жизнью их творческого духа. Фактография неизбежно страдает, но такая страдательная роль ей отведена самим замыслом: детали и штрихи здесь важны не сами по себе, из них складывается настроение. А через настроение и рисуется время.

«Мне четырнадцать лет» — одновременно и портрет Пастернака, и автопортрет. Это совмещение дает ту сфокусированность, сосредоточенность видения, которой никогда не бывает в мемуарах, основанных на скромном взгляде «снизу вверх» и соблюдающих положенную дистанцию. Вознесенский не декларирует ка-

кой-либо концепции личности Пастернака, но сама личность героя предстает зримо и объемно, сочетая открытость с внутренней загадочностью. Пастернаковские строки не просто цитируются — они вплетены в ткань образа, меняя, преображая его очертания. Это достоверность не житейская, а духовная.

Сам тип отношений между двумя поэтами, показанный в повести, необычен. Он не вмещается в схему «учитель и ученик». Пожалуй, и слово «дружба» было бы тут неточным. Это какое-то созвучие жизнеощущений — не совпадение, а именно созвучие, взаимный резонанс душевных движений. Такая близость никогда не достигается сознательными усилиями — пусть самыми искренними, — она может быть только «щедрым подарком судьбы». Этот общезначимый оттенок жизненного спектра едва ли можно было показать на персонажах вымышленных.

Судьба собственная, судьбы с нею смежные стали своеобразной стартовой площадкой для свободного полета авторской мысли и фантазии в «О». Вещь эта была воспринята некоторыми как нечто непривычное, хотя нарушение жанровых канонов уже второй век является прочной традицией нашей словесности, а право на свободный и раскованный разговор с читателем, на «перескакивание» с темы на тему, на сотворение легенды из собственной биографии было завоевано для будущих литературных поколений автором известного романа в стихах. Если же говорить о предшественниках непосредственных, то с «О» ретроспективно рифмуются такие разные и даже творчески враждующие друг с другом опыты, как соеди-

нение любовной переписки с научным трактатом в «Zoo» Шкловского, отважная откровенность «Освещенных окон» Каверина, веселый и трагичный венлок легенд Катаева. При всем психодизмоне эти произведения объединяет напряжение между полюсами глобальности и конкретности, между неограниченным движением мысли и неумолимой определенностью судьбы.

Подхватив у сегодняшней молвы не то пугающую, не то застораживающую «черную дыру», Вознесенский иронически ее опредметил и сделал символом, так сказать, окружающего мира, в дружбе-вражде с которым формируется, живет и творит художник. Но чтобы лучше мир этот рассмотреть, надо его схватить, очертить контуром, усадить рядом с собою. Тогда станет видно, что он то добр, то вероломен, всегда непредсказуем, что он редко дарит человеку творящему безоблачную радость, зато на протяжении всей жизни дает ту непонятную, никем еще не объясненную энергию, из которой в сочетании с талантом и строятся здания, лепятся скульптуры, пишутся картины и стихи, слагаются песни. Таковы вписанные в круг «О» судьбы по-разному созвучных автору Мура и Павлова, Пикассо и Высоцкого. Колорит их портретов суров, порою тревожен. Это следствие прикованности к призванию. В повседневном облике творцов Вознесенский не ищет причуд, капризов, тем паче тайных пороков. Он разделяет убеждение Пастернака: «...гениальность есть предельная и прерывистая, воодушевленная своей бесконечностью правильность». Вот в этой правильности героев Вознесенского таится один из важ-

нейших смысловых оттенков «О» — можно сказать, нравственно-воспитательное значение.

Оно, однако, слегка заслоняется внешним антуражем, когда конкретность крупноплановых портретов вдруг сменяется массовыми застольными сценами, к участию в которых толпами привлекаются знаменитости разных профессий, и страницу начинает рябить от прописных букв почтенных имен. Или когда автор, взяв хлебниковское слово «творянин», начинает широко именовать им разных людей, и не столько по принципу духовной близости, сколько по принципу популярности. Звонкое слово теряет силу звучания, и многократно повторенный титул «творянин», как ни странно, немного прибавляет к тем реальным званиям, которых данные лица удостоены. И дело здесь не в «нескромности» автора, а скорее в какой-то робости, заставившей его украсить строгую и суровую картину жизни творческого духа ритуально праздничными эпизодами, в которых автора самого-то и не видно как раз! Словно он от чрезмерного веселья незаметно ускользнул в прихожую, а потом и на улицу выбежал.

Понятно, что празднично-идиллические сцены появились от желания показать жизнь творческой среды в гармоничном освещении, вынося за скобки конфликты и разногласия. Для этого автор и поворачивает бинокль своей памяти противоположной стороной, чтобы увидеть все в целом, а не в мелочах. Но мелочи-то, как некогда устами своего Кюхли уверял Тынянов, и есть «самое драгоценное в обрисовке характеров», и крупных характеров в

том числе. Скажем, такая подробность, что Высоцкий не носил пиджаков и галстуков,— и пластический, и психологический ключ к характеру. Причем степень бытовой подлинности неважна: портрет не станет хуже, если кто-то докажет, что видел Высоцкого и в галстуке, и в пиджаке.

Способ нелегкого сопряжения прозы и поэзии, достоверности и легендарности ищется автором на стремительном ходу, с неизбежным риском. Может быть, на возникающие вопросы ответит «третья проза», еще одна часть автобиографического триптиха?

«Прорабы духа» — книга открытая и откровенная. Но откровенность искусства, так дорого дающаяся его творцам, может быть воспринята только читателем-тружеником, не страшась духовных нагрузок. В «О» есть притча об Ответе. В горних высях или подземных глубинах, иначе говоря — в «черной дыре», художник находит единый ответ на все вопросы, заданные ему людьми. Ответ не может быть сохранен иначе, как в творящем Слове. Возвращаясь же к обыденной жизни, художник Ответ забывает, и вспомнить его должны уже другие. «Может быть, Ответ надо не получать с небес, а строить самому, и в этом тоже есть смысл Ответа?» Да, смысл Ответа в том, чтобы строить. И слово поэта готово подключить к своему энергетическому источнику каждого, кто строит, кто нуждается в пополнении духовных сил.

1982—1985

ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ

(Виктор Соснора)

Отрывистая, резкая речь. Непривычные принципы сочетания мыслей и слов. Образы-парадоксы, спокойно соединяющие большое и малое, древнейшее и сегодняшнее. Гулко-тревожное ритмическое движение, не допускающее мелодической плавности.

Стихи Виктора Соснора не сулят легкого чтения. Но кто сказал, что священная обязанность трудиться не распространяется на читателя поэзии? Стихи могут быть более или менее открытыми и доходчивыми, но если бы не было «трудных» поэтов, то поэзия в целом могла бы утратить силу воздействия на читателей. Воздействия, если угодно, воспитательного. Ведь чувства добрые лирой пробуждать — не значит просто говорить об этих чувствах, облекая их в общедоступные формулировки. Не называть, а вызывать формирующие душу эмоции — задача поэзии. А это невозможно сделать, не заставляя душу читателя трудиться.

Не стану утверждать, что «трудные» поэты выше или лучше мастеров, стремящихся «быть современнику ясным». Поэзия — единая держава, нерушимый союз простоты и сложности. И чтобы успешно нести свой свет читателю, ей нужны разные работники: и те, кто умеет высоко поднять факел поэтического огня, и те, кто ищет для поддержания вечного огня новые источники энергии. Как было сказано однажды, «кому-то надо за истопника». Работа трудных поэтов, «истопников», оценивается не

росы эти обозначены во всем, в каждой мелочи:

Дремлет в бутылках вино,
Завтра взвоятся войной
осы.
Капает в землю зерно
и прорастает земной
осью.

Здесь нет назойливых аллегорий. Пожалуй, у нас нет права заключить, что вино, дремлющее в бутылках, — это некое подобие смертельного горючего, что агрессивность ос — глобальный символ. Но то, что за этими деталями стоит мироощущение современного человека, живущего «в мире молний», — несомненно. Так же, как и то, что трагически-тревожный тон первого трехстишия преодолевается мужественной уверенностью последующих строк. Земная ось для поэта — не абстракция, а эмоционально ощутимый предмет, вещественное доказательство неистребимости мира.

И вынести такой просветляющий смысл из стихотворения можно только в результате эмоционального, а не рассудочного читательского труда. Обратите внимание, как затрудняют дыхание эти укороченные строки: «осы», «осью». Ритм у Сосноры не аккомпанирует теме, а выражает ее. Сама произносительная трудность процитированных строк — следствие нелегкой серьезности смысла.

Творчество Сосноры в научной и критической литературе неизменно сопровождается пометкой «эксперимент». К экспериментам же относятся по-разному, в основном настороженно. Не вдаваясь в споры о вкусах, заметим, что «езда в незнаемое» — необходимое усло-

вие развития поэзии, одна из постоянных ее черт, только вот между отдельными поэтами экспериментаторские нагрузки распределяются неравномерно, и так, в общем, было во все времена. Соснора — из тех поэтов, которые штурмуют космос слова, работают на крайних пределах обновления поэтического языка. И труд этот, кстати говоря, отнюдь не всегда связан с громогласными эффектами и успехами. В начале 60-х годов имя Сосноры ассоциировалось с «эстрадной» поэзией, однако довольно скоро выяснилось, что путь у поэта иной, что его тип работы требует повышенной сосредоточенности: «Не удален и не удержан, сам удалился и стою». Отказ от скорых успехов всегда не лишен драматизма, и в «Венке сонетов» автор с мужественным сарказмом признается:

Да будет так. Писатель пишет стих.
Читатель чтит писателя. А нам
в отместку ли за двуединство сих
ночь у окаменелого окна?

Но именно такой способ творческого поведения оказался для Сосноры наиболее органичен, так вел его собственный стиль и стих. «Писание стихов — это естественная форма существования. Как садовник, сажающий деревья, женщина, пестующая ребенка, так и пишущий писатель!» — говорил Соснора в беседе с корреспондентом «Литературной газеты». И такой «формой существования» для него стал резко индивидуализированный язык, далекий и от прозаически-обыденной речи, и от условно-традиционного словаря, а значит, и непростой для читательского восприятия.

Так что ведь это откуда посмотреть: со стороны — «эксперимент», а если изнутри, то:

Одна судьба. Одна судьба.

Все-таки читатель вправе спросить: а какая ему, читателю, польза от сокровенных поэтических поисков? Что ж, на этот вопрос есть ответ. В глубинах слова обнаруживается сила переживания, таится энергия эмоционального взрыва. Поиски новых созвучий, свежих связей слов идут от желания не цитировать чувства, а жить ими в стихе:

Играл орган в необитаемых церквах.
Его озвучивали Гендель или Бах.
Фонарик в псебе трепетал, как пульс виска.
И в небе с ним — необъяснимая тоска.

Здесь, собственно, истолковывать ничего не надо. Этот аккорд «в небе с ним — необъяснимая», если его пережить, исполнить на читательском душевном инструменте, передаст нечто более сложное, чем логическая информация.

А вот пример поэтически необходимой грамматической «вольности»:

Так до смешного, так мне жаль ее
с реченьями «люблю» и «не судьба».
Вы, женщина, вы — жалкое жильё,
не любящее даже ни себя.

Конечно, в последней строке второе отрицание грамматически излишне. Но попробуйте убрать его или, сохраняя размер, заменить «ни себя» на «и себя». Исчезнет самое важное. Искренняя и болезненно обостренная жалость сменится высокомерием, совсем не свойственным человеку, который произносит эти слова.

Трудность стихов Сосноры именно эмоцио-

нального, а не рассудочного свойства. Нередко у него читается грустная проницаемость по поводу распространенной склонности видеть в поэзии систему знаков, подлежащих рациональной расшифровке:

Ты потрогай — рвется струна,
Аполлон требует стрел.
Этот знак «сердце — стрела»
устарел, брат, устарел.

Рискованно в наше время говорить о сердце, пронзенном стрелой. Этот знак «сердце — стрела», действительно в наше время встречается только в юмористических рисунках. Но здесь не об этом, а об опасности утраты тех ценностей, которые ни от какого знакового оформления не зависят.

Есть два вида чувствительности. Одна склонна к многословию, другая не выносит лишних слов. Все согласится, что краткость ближе к правде, но порой эту правду прочесть в ней не так просто. Вчитаемся в финал стихотворения «Гамлет и Офелия»:

Ничего нет у меня —
ни иллюзий и ни корои,
ни кола и ни коня,
лишь одна родина — кровь.

Многие поэты говорили о своей кровной любви к родине. Слова «родина» и «кровь» тянулись друг к другу, ощущая неслучайность своего корневого созвучия. И вот Соснора вызывающе соединяет эти слова, отбрасывая все логические и синтаксические мотивировки. Эти строки поначалу могут вызвать непонимание и даже раздражение, но они способны помочь читателю обнаженно, вне риторики, пе-

режить то высокое чувство, о котором идет речь.

В развитии поэтики Сосноры нет постепенности — только резкие переломы:

Художник пробовал перо,
как часовой границы — пломбу,
как птица южная — полет!..
А я твердил тебе: не пробуй...

Значение слова «пробуй» здесь иронически сдвинуто, оно вовсе не синоним к «твори, выдумывай». В нем подчеркнуты осторожность, движение мелкими шажками. Соснора же каждое свое стихотворение пишет как в первый и — в последний — раз.

А я твердил тебе: осмелся
не «пробовать» — взглянуть в глаза
несотратимому возмездью
за словоблудье, славу, за

уставы, идолопоклонство
усидчивым карандашам...
А требовалось так немного:
всего-то навсего — дышать...

Надо знать творчество поэта, чтобы понять, что такое «всего-навсего». Ведь ему свободно дышится только тогда, когда он плывет против течения, покидая им же самим найденный фарватер. То, что называют стертymi словами «творческие поиски», Соснора определяет словом «дышать». Противопоставление экспериментальности и естественности снимается здесь, как и во всей поэзии Сосноры.

Его творческие убеждения, пожалуй, сособенной отчетливостью сформулированы в стихотворении «Муза моя — дочь Мидаса». Перестановка в мифологии оправдана гипотетич-

ностью самого сюжета. Муза, превращающая все в золото своим прикосновением, — плод фантазии, но и омертвление поэзии — это не буквальный факт, а трагическая опасность, которая подстерегает каждого художника:

ты отними у нас навек
звук арфы,
он обращает ноты надежд
в звук злата,
это богатство отдай богачам —
пусть пляшут!

Чтобы смысл этой мольбы стал понятнее, обратимся к собственному читательскому опыту. Кому не знакомо трагическое (иначе не назовешь) ощущение, когда поэтический шедевр, прочно отпечатавшийся в памяти, задекламированный и зацитированный, вдруг становится в нашем сознании застывшим и окаменевшим? Кому не хотелось забыть хрестоматийно известные стихи — с тем чтобы прочитать и воспринять их заново? Пусть золотой фонд поэзии будет золотым только в переносном смысле. Вот почему Соснора так страшится стилиевой инерции. Вот почему от имени всей поэзии он просит:

Дай не «амнь» во веки веков,—
пульс часа,
крови кровинку, воздуха вздох,
труд утра!

(Стремясь остановить застывание стиха, Соснора порой дает два равноправных варианта его произнесения. После точки он продолжает текст со строчной буквы. Мы должны прочесть двумя способами: с паузой и без нее:

Ударит колокол грозы, пророчеств,—
я не боюсь.
ни смерти, ни твоей бессмертной славы,—
звезду возжечь!)

Тема творчества в лирическом мире Сосноры — тема трагическая. В его стихах последних лет нет мотива упоения самим процессом писания. Взгляд индивидуальный, свойственный не всем поэтам. Но и самые жизнерадостные из них согласятся, что творчество — это постоянная жестокость по отношению к себе. Если же учесть, что лирический герой Сосноры всегда именно поэт, то станет понятным преобладание трагической ноты в его стихах. Единство жизни и творчества в поэтической системе Сосноры имеет еще одно важное следствие. Лирическое «ты» у Сосноры всегда предполагает большую или меньшую степень отождествления с Музой: «Ты, близлежащий, женщина, ты враг ближайший». Во всяком случае, любовную лирику Сосноры воспринимать в житейском, психологическом контексте было бы неверно.

Понять поэта помогает и осознание тех традиций, к которым он причастен. В числе продолжателей поэтических принципов Маяковского называли Соснору Г. Горбовский, Ал. Михайлов, М. Пьяных. Это верно, и Соснору связывает с традицией Маяковского не только словесно-стиховое экспериментаторство, но и неожиданное сочетание в лирическом герое мужества с нежностью. (Отсюда и сравнение себя с мальчиком. Вспомним у Маяковского: «Мальчик шел, в закат глаза уставя...», отозвавшееся у Сосноры: «...шел мальчик с крыльями и лирой...»)

Но еще ближе поиски Сосноры к традициям Хлебникова. Хлебниковская свобода от быта, непредсказуемость, наивность, славянская архаичность и современная разговорность — вот ориентир, в свете которого нестандартность стихов Сосноры получает историко-литературное объяснение.

Тут можно говорить о двух традициях внутри той поэтической школы, которая пока чаще воспринимается как нерасчлененное единство. Для Маяковского характерно постоянное строительство новых сравнений из новых контрастных материалов: сегодня наиболее последовательно по этому пути идет Вознесенский. У Хлебникова же каждое метафорическое сближение становилось как бы законом природы, переходило из произведения в произведение. Поэтому так трудно понимаются его стихи порознь, и потому же они, в общем, просты для тех читателей, которые чувствуют целостный хлебниковский контекст, владеют хлебниковским языком как системой.

Та же закономерность в книгах Сосноры. Лучшим комментарием к «непонятому» стихотворению здесь будет... другое стихотворение. Резкие сближения вроде «родина — кровь» станут эмоционально доступными, если чувствуешь те смысловые грани, которые слово-кристалл приобрело в индивидуальном мире поэта.

С Хлебниковым роднит Соснору и внутренняя необходимость в свободном стихе. Верлибр для него не дань изысканности, а предельное выражение раскованности, наивной неподвзятости взгляда на мир:

...Камни лежат на тропинках, как яйца живые в своей скорлупе!

Размер и рифма в данном случае были бы ненужными украшениями для этого щемяще-пронзительного образа.

Опыт Сосноры демонстрирует русские корни свободного стиха, недаром одним из первых произведений поэта было вольное переложение «Слова о полку Игореве». Именно переложение, а не перевод. У шедевра древнерусской поэзии учился Соснора поэтической дерзости. Вольная вариация на темы классического произведения стала в поэзии Сосноры своеобразным индивидуальным жанром. Как заметил С. Чупринин, «поэт и ныне неустанно обращается к традиции, к рубежным вехам и произведениям как национальной, так и общемировой художественной мысли».

Действительно, на страницах книг поэта мелькают мифологические мотивы, сюжеты и образы Гомера и Овидия, Эдгара По и Оскара Уайльда, Пушкина и Цветаевой. Причем источник, как правило, трансформируется совершенно по-своему, без ритуального пиетета по отношению к прославленным именам. Нельзя сказать, что такие вариации всегда встречают адекватное понимание. Так, в «Балладе Редингской тюрьмы», скромно обозначенной как «вольный перевод», не сразу заметен ее современный гуманистический пафос. А некоторые наивно полагают, что обращение к классическим мотивам есть простое заимствование, «облегчающее» работу современного поэта. Примечательна судьба созданной Соснорой вариации на пушкинскую тему:

Я вас любил. Любовь еще — быть может.
Но ей не быть.
Лишь конский топ на эхо нас помножит
да волчья сыть.

Стихотворение вызвало ряд пародий, одна из которых даже сопровождалась шаржем: Соснора похищает с письменного стола Пушкина листок со стихотворением. Но между прочим, данная вещь восходит не только к Пушкину, но и к Блоку, поскольку здесь «цитируется» ритм стихотворения, открывающего цикл «На поле Куликовом». Обращение к шедеврам создает перед поэтом дополнительные трудности: ведь такой «материал» обладает высокой степенью сопротивления. И суть здесь не в проценте использованных слов и ритмов, а в воскрешении памяти, в установлении диалога эпох. Конечно, и от читателя этот жанр требует повышенных нагрузок, живого, неподдельного интереса и к классике, и к голосу своего современника.

Нравственные уроки поэзии воплощаются не только в отточенных и запоминающихся афоризмах. Они могут быть претворены во всем смысловом, образном, ритмическом строе стиха. Именно таким путем идет Виктор Соснора, реализуя свои максималистские установки в кристаллической твердости стихового мира, не давая читателю отдыха и расслабления, требуя от него постоянного душевного труда.

1984

СМЫСЛ ПЛЮС СМЫСЛ

(Владимир Высоцкий)

Думай двойко, а делай одинако.

Вл. Даль. Пословицы русского народа

Певец выходит на сцену, и микрофон видится ему то голодным птенцом, то змеиной головой. И сам он вышел то ли для триумфа, то ли навстречу гибели...

Человек мобилизовал мангустов на истребление ядовитых змей, а потом начал преследовать самих мангустов за их чрезмерную ретивость. Ясно, что сюжет не просто «из мира животных». Но кто они, мангусты Высоцкого: невинные жертвы исторического «поворота судьбы» или бездушные наемники, понесшие справедливое возмездие?

Вот женщина рассказывает о своей беде, что «на вечный срок задержалась». То ли героиня действительно виновата, то ли ее оговорили перед любимым — так и остается тайной...

Кто кончил жизнь трагически — тот истинный поэт... И этот расхожий тезис, подхваченный у молвы, азартно доказывается конкретными примерами, сакральными примерами гибельного возраста: двадцать семь, тридцать три, тридцать семь. Красивый ряд выстраивается: Лермонтов, Есенин, Пушкин, Байрон, Рембо, Маяковский. Начинаешь уже верить, что автор всерьез исповедует эту кабалистику, всерьез упрекает поэтов-современников, «проскочивших» престижные рубежи образцовой биографии. Но — «Терпенье, психопаты и кли-

куши!» — смысловой поворот на сто восемьдесят градусов, и все предшествующее рассуждение отмечается как обывательский миф, как пошленькое стремление «укоротить» поэта. Каков же итог, синтез? «Срок жизни увеличился, и, стало быть, концы поэтов отодвинулись на время». Но это же явная ирония, пародия на самую идею синтеза, на тщетные попытки соединить несоединимое...

В основе сюжетов, диалогов и монологов Высоцкого лежит конфликт смыслов, столкновение противоположных точек зрения. Эта двойственность может быть более или менее очевидной, обладать разпой степенью сложности.

Возьмем самые простые, самые прозрачные песенные циклы — «Спорт, спорт!..» и «Бег иноходца» (под таким названием объединены в сборнике «Нерв» песни о животных). И там и там отчетливо читается второй план — нравственно-философский. Но вот что примечательно: первый и буквальный план при этом сохраняет свое значение, он не «съедается» аллегорией. Спорт у Высоцкого остается спортом: поэт искренне занимает феноменология различных его видов: специфические трудности бега на длинные и короткие дистанции, прыжков в длину и высоту. А мысли о жизненных трудностях и проблемах возникают уже сами собой: не заданные заранее, они приобретают новизну и многозначность. Первый и второй планы соотносятся в полном объеме, что дает в итоге не упрощающее написание, а стереоскопическую картину.

Высоцкий не подыскивает модель для иллюстрации абстрактной истины, он в самой

модели находит возможности неожиданных поворотов мысли, от факта идет к обобщению непредрежденному. Вот песня «Москва — Одесса». Прежде всего, это живая зарисовка того психологического состояния, которое каждый из нас испытывал во время задержки рейса в аэропорту. Ситуация вполне тривиальная, но открытая для обобщений. Особенно здесь интересен гиперболический финал:

Мне это надоело, черт возьми,
и я лечу туда, где принимают.

Ясно, что никакой пассажир так не поступит, но здесь уже символический подтекст приобретает права основного текста, выходит на первый план. И интерпретировать эти строки весьма непросто. Что это: отчаянный шаг сломленного ожиданием человека или мудрый выход из затруднительного положения? Как надо жить — упорно добиваясь намеченной ближайшей цели или меняя при необходимости конкретные цели с тем, чтобы только непременно «лететь»? И то, и то. И так, и так.

Основной закон поэтики Высоцкого — переживание взаимоисключающих смыслов как равноправных истин. Смысл плюс смысл — такова формула его взгляда на вещи. Речь, конечно, не о релятивизме, не о малодушном двоемыслии, когда при помощи уверток сумма мысли низводится до нуля («смысл минус смысл»). Нет, здесь стремление не потерять ни одной из возможных в жизни точек зрения. Мнение «другой стороны» здесь всегда выслушивается до конца и учитывается. Ведь

подлинная убежденность не боится испытания чужим мнением, пусть неприемлемым и даже абсурдным.

Тот, чьи нравственные принципы по-настоящему прочны, сможет выслушать монолог завистника, размышляющего о чужой «повышенной зарплате», или наивную демагогию алкоголика, попавшего в отделение милиции. А зачем, спросят нас, их выслушивать? Затем, чтобы лучше разобраться в причинах зависти, безделья, пьянства. Затем, чтобы понять как можно больше.

Соотношение смыслов обстоятельно подкреплено у Высоцкого диалогическим контактом между автором и многочисленными персонажами. Рассказывая о своих героях от первого лица, он порой вызывал путаницу в сознании слушателей песен. В результате некоторые были уверены, что автор сам воевал, был моряком и так далее. А некоторые наивно полагали, что автор тесными узами связан с кругом нарушителей общественного порядка. Теперь все более или менее научились видеть разницу между автором и персонажами — об этом и писалось неоднократно. Но, вслед за осознанием разницы, можно сделать еще один шаг в понимании и подумать: почему же Высоцкий стремился так размыть границы между собой и персонажем, нейтрализовать оппозицию «я» — «он». Путаница ведь была зачастую следствием сознательно-художественного построения, смешения автобиографических деталей с подробностями чужих судеб. Иногда это делалось в шутку: «Она была в Париже» — и тут же «Я бросил свой завод...» (о ком это, о чем?) А

иногда подобный эксперимент проводился с серьезной целью. Какой же?

Когда речь идет о персонажах положительных, задача повествования от первого лица понятна — сделать их живыми, осязаемыми для читателей-слушателей. Но зачем же автор перевоплощался в персонажей с весьма несблзупречной репутацией? Можно объяснить так: победить зло, изменить людей к лучшему можно, только найдя это лучшее в них самих, а часть их пороков, бед и прегрешений как бы взять на себя. Что и делал Высоцкий.

Лирический герой Высоцкого, единое «я» всех песен — это образ многоликий и противоречивый. Это не идеал, не эталон, а образ человека, который должен стать лучше, должен еще совершенствоваться. Что ж, стремясь к идеалу, надо хорошо знать, из чего этот идеал будет строиться.

Понять все это невозможно, если двигаться только «от материала», выбирая отдельные темы и мотивы, буквализуя отдельные лирические сентенции. Такой подход порою дает себя знать, когда у Высоцкого выдерживают «красивые» (зачастую стилизованные) фразы и из них составляют весьма идеализированный (хотя и банальный) портрет поэта, лакируя его не то «под Блока», не то «под Есенина». При этом неизящные фразы, как и неизящные темы, стыдливо маскируются. Такие запоздалые комплименты сбивают с толку: ведь «неизящность» Высоцкого в первую очередь нуждается в исследовании, в выяснении, где она вызвана характером жизненного материала, а где — неудачным худо-

жественным исполнением. Все же сентенции и все темы надо читать в их диалогическом взаимодействии. У Высоцкого нет сугубо «своих» тем: он всегда стремился к энциклопедизму. Во время концертов он говорил, что хочет довести число своих спортивных песен до сорока девяти—как в «Спортлото». В этой шутке большая доля правды—стремление в каждой теме достигнуть полноты, а из всех тем выстроить свой универсум. Посмотрите, как эта «клеточная» структура проявилась в «Нерве», хотя сборник составлялся не самим автором. Темы выделяются сами собой: война, горы, море, сказки, история, спорт, бытовая сатира, любовь, аллегорическая «фауна»... Здесь, что называется, «все есть» и все соотносится со всем. Напоминает это и журнал с постоянными рубриками. Да, Высоцкий был своего рода «человеком-журналом», каждый концерт его — свежим номером, потому в сборнике неизбежно теряется какая-то часть сиюминутной динамики. В лучших его вещах лестница смыслов уводит в бесконечность, а ироническая игра утверждением и отрицанием приводит к твердому взгляду на вещи.

Вот автор — вроде бы! — наивно восхищается учением о переселении душ: «Хорошую религию придумали индусы...» Идет легкий, даже легкомысленный разговор с множеством бытовых примеров. А в глубине—простая и ясная мысль о неизбежности прижизненной ответственности за свои поступки. Это, конечно, схематизация живого смысла, но хочется не столько «разъяснить» песню, сколько показать, что мы имеем дело с мно-

гогранной художественной семантикой, несводимой к сухой абстракции (что, впрочем, не лишает каждого читателя права на однозначное истолкование).

Важно только свою однозначную трактовку не принимать за окончательную истину, а в романтических декларациях Высоцкого ощущать иронический подтекст. А. Демидова, Н. Крымова, Ю. Карякин, Л. Жуховицкий в своих статьях постоянно акцентируют мысль о цельности личности Высоцкого. Но цельность может естественно сочетаться с аналитизмом творческого поиска. Старая романтическая метафора о трещине, расколовшей мир и прошедшей через сердце поэта, годится как ключ к поэтике Высоцкого. Чтобы понять его, чтобы по-настоящему «с песней сжиться», мало настроиться на лирическую волну, надо вырабатывать аналитические навыки, приобретать вкус к осознанию противоречий.

Казалось бы, смысловая многозначность может служить подтверждением того, что песни Высоцкого—факт искусства, однако многие дают автору этих песен «отвод» от поэзии на том основании, что как стихи—в книге, вне голоса и аккомпанемента,—эти тексты «не читаются», слишком много теряют и т. д. Что ж, давайте подойдем к Высоцкому с этой стороны.

Не приходится спорить с тем, что, представая в качестве стихов, песни Высоцкого несут эстетические потери, становятся «хуже», да и смысловые оттенки, передаваемые только голосом, уходят. Но довод этот не стоит абсолютизировать.

Будем говорить о песнях как стихах, вынося за скобки мелодию.

Впрочем, сделать это не так просто. Здесь стих и мелодия существуют не параллельно, а в тесном сплетении. Сплетении конфликтном. Большинство мелодий Высоцкого нарочито схематичны, они часто повторяются («Прощание с горами» и «Корабли») или слегка варьируются. Словом, мелодия выполняет роль метра, размера, даже, если угодно—особого вида бумаги, на котором Высоцкий первоначально «печатал» свои тексты. Между мелодией и стихотворным ритмом возникает борьба (она перекликается с той борьбой смыслов, о которой говорилось выше). Когда побеждает стих—мы имеем дело с настоящей поэзией. Когда же верх берет мелодия—мы располагаем стихотворными текстами беллетристического уровня. В первом случае можно говорить о расширении чисто поэтических возможностей стиха благодаря использованию мелодии (наблюдения на этот счет содержатся в статье Л. Лавлинского «Без микрофона» («Литературное обозрение», 1982, № 7). Во втором случае приходится констатировать издержки песенного способа стихотворной работы.

И самая большая сложность заключается в том, что граница между удачей и неудачей часто проходит внутри одной песни, одного стихотворения. Стих Высоцкого никогда не бывает равен самому себе, он противоречив и по смыслу, и по качеству.

Богатый метрический репертуар, свободное варьирование размеров: Высоцкий часто крутит стих, как автомобильную баранку,

переключает на ходу анакрузу, перескакивает с ямба на хорей и обратно в угоду живой разговорной интонации. Virtuозные каламбурные рифмы: в этом плане у Высоцкого только два предшественника во всей русской поэзии—Дмитрий Минаев (тот, что едва ли не из одних каламбуров славу себе составил) и Маяковский. Замысловато-остроумные строфы собственного изобретения. Умение всю песню проехать на одной рифме, как на одном велосипедном колесе.

И тут же, рядом: рифмы вяло-грамматические и небрежно-кустарные, случайные эпитеты, заполняющие пустое место, шаблонные или неуклюжие синтаксические построения.

Странные перепады. В этой качке не проследить ватерлинию, отделяющую поэзию от беллетристики: тут какая-то синусоида. Такие противоречия уже не могут быть личным делом одного автора, за ними стоят эволюционные сдвиги, значимые для современной поэзии в целом.

В начале двадцатых годов К. Чуковский провел среди ведущих поэтов анкетный опрос «Некрасов и мы». Поскольку поэзию Некрасова некоторые тогда недооценивали, то составитель анкеты повышенное внимание уделил эстетическим моментам, включив особо и пункт о стихотворной технике. Вот два характерных ответа на этот вопрос: «Его техника в целом гармонирует с духом его произведений, они были бы хуже, если бы она была «совершеннее». «Техника Некрасова неравномерна: то взлеты, то падения; музыка и скрежет гвоздя по стеклу (тоже

Синусоида!—В. Н.). Но так и должно быть: неравномерность техники выражает неуравновешенность личности. Более совершенная была бы менее выразительной».

Это параллель, а не тождество. Не станем сравнивать Высоцкого с Некрасовым, но заметим: не в первый раз возникает ситуация, когда для решения своих задач поэт отказывается от надежного, стабильного стихотворного уровня и делает шаг в сторону беллетристики, журналистики, шаг в ту странную сферу, где ошибки причудливо перемешаны с находками, шаблоны с новизной, прошлое и отжившее с нарождающимся будущим¹. Этот шаг был нужен для того, чтобы показать значительность и осмысленность нашей будничной неприкрашенной жизни, ввести прозу в стихи...

Осуждение успеха как такового—глубочайший предрассудок, но поскольку этот предрассудок весьма почтенный, то в каждом случае его надо опровергать заново. В случае с Высоцким проще и короче всего обратить внимание на тип его художественного остроумия. Смех Высоцкого никогда не бывает грубым, он весь из оттенков, схва-

¹ Даже явные ляпсусы носят у Высоцкого какой-то неслучайный характер, за ними стоят сдвиги в языковом сознании. Вот в «Диалоге у телевизора» Зина иронизирует над «шурином», хотя шурина у женщины быть не может. Но многие ли теперь знают точно, что шурин—это брат жены? Или вот среди масок мелькает «грустный Арлекин», хотя грустным должен быть Пьеро, а Арлекин традиционно обязан быть веселым. Тут уже и не скажешь: ошибка это или преднамеренная трансформация. Ломаются привычные отношения между знаком и смыслом.

тить которые нельзя с одного раза, они открываются постепенно. Причем оттенки эти всегда поддаются серьезному истолкованию. У Высоцкого юмор носит отчетливо интеллектуальный характер (это не качественный, а терминологический эпитет: совсем не хочется принизить юмор буффонный, только Высоцкий почему-то к буффонной разновидности никогда не прибегал). Посмотрите, как легко он включился в смеховую систему Л. Кэрролла (в «Нерв» включены песни из дискоспектакля «Алиса в стране чудес»). Не пытаясь имитировать английский юмор, Высоцкий стал искать ту же глубину комизма в недрах русского языка. Всем ли понятен смысл каламбурной внутренней рифмы, когда самодовольный попугай поет:

*Я Индию видел, Иран и Ирак.
Я — инди-н-ивидум. Не попка-дурак.*

Этот грамотей искажает слово «индивидуум», а автор песни пользуется «ошибкой» персонажа для виртуозно-веселой рифмовки. Кстати, в такого рода мистифицирующие ошибки необходимо тщательно вникать при графической расшифровке текста. И вообще текстология Высоцкого — проблема чрезвычайно сложная, особенно с учетом бездны вариантов. Здесь работы еще предостаточно.

Усилия Высоцкого были направлены на соединение просторечия с литературностью и книжностью. Не будем оценивать его эрудицию — это дело биографов, но стилизационный инстинкт у Высоцкого был сильнейший, и пародийно-реминисцентный слой обнаруживается порой в самых неожиданных местах.

Но если пародийность и реминисцентность хороши в житейском, бытовом контексте, то лирико-патетический эффект они могут значительно ослабить. Особенно это относится к тем стилизационным песням, где идет игра в «морских волков»:

На судне бунт. Над нами чайки реют.
Вчера из-за дублонов золотых
двух пегодяев вздернули на рею,
но мало—нужно было четверых.

Этот бунт на борту обнаруживает слишком большую зависимость от чужих мотивов и ничего к ним не добавляет. Перед нами средняя бутафорская копия «розоватых брабантских манжет», с которых все золото полностью стерлось. Но это еще пустяки, гораздо досаднее та вторичность, которая ощутима во многих лирических песнях, да и в иных песнях на военные темы, при всей их субъективной искренности. Об этом надо сказать в интересах истины. Зато вполне оригинальны и наиболее сильны те военные песни, которые построены не монологически, а драматургически: «Разведка боем», «Он не вернулся из боя». В обоих случаях персонаж-повествователь преодолевает беспричинную неприязнь к другому, к непохожему на него самого человеку: «Мне не стало хватать его только сейчас...» Рождение высшей связи между людьми показано с абсолютной естественностью и достоверностью. Столь же убедительна песня «В ресторане по стенкам висят тут и там...». Совершенно напрасно была она включена в «Нерве» в сатирический раздел. Здесь никто не высмеивается и ситуация в высшей степени серьезная:

герой-рассказчик, сидя в ресторане, вступает в нелепый спор с соседом по столу— капитаном. Разговор идет на языке отнюдь не рафинированном, оба не скупятся на резкие выражения. Но тем отчетливее вдруг—над всем этим—встает жизненная правота капитана и внезапное прозрение его собеседника:

...Я сидел, как в окопе под Курской дугой,— там, где был капитан старшиною...

Это один из примеров характерного для Высоцкого жанра—стихотворной новеллы с острым и неожиданным финалом. Жанра, который нашел в Высоцком по существу единственного в последнее время приверженца. Лирический сюжет нередко перерастает в сценку, в песню-пьесу. Театральная натура автора сказалась не в каких-то частностях, а в самых основах песенного творчества. Здесь можно отыскать ответ на вопрос о том, что же является доминантой художественной работы Высоцкого, руководящим началом в осуществленном им синтезе разных искусств. Поэзия? Музыка? Актерская игра? Ни то, ни другое, ни третье, а — режиссура. Эта сравнительно молодая, возникшая меньше столетия назад профессия оказывает определенное влияние на все другие, в том числе и на поэзию. В каждом из поставленных Высоцким спектаклей-песен и стихотворный текст, и мелодия, и манера исполнения варьировались сообразно с режиссерским замыслом в поисках единственно верного решения...

Здесь, на сцене игры смыслов, суверенная территория Высоцкого, и нет необходимости

преувеличивать ее масштабы. Возможно, кому-то из нас в меру пылких поклонников такое пространство покажется тесным, а установленные здесь границы слишком жесткими. Но всему свое время — и эмоциям, и трезвому анализу. Всегда существует соблазн поместить явление в какой-нибудь престижный культурный ряд, засыпать ворохом готовых комплиментов. Подлинное же понимание — это определение границ и пределов.

Высоцкий остается на границе — между стихом и театром, между словом и жестом, между поэзией и непоэзией. Он продолжает напоминать нам о реальности этих границ — и об их подвижности.

1985

БОЛЬ ОБНОВЛЕНИЯ

(О книге Беллы Ахмадулиной «Тайна»)

Странная книга. Дойдя до последней страницы, чувствуешь вдруг, что теперь знаешь об авторе меньше, чем тогда, когда открывал первую страницу. Ощущение это приятным не назовешь: ведь главное удовольствие ума — ясность, а мера читательской гордости — пронизательное всепонимание.

То же с любым из стихотворений. Первое прочтение дается без труда, но стоит вернуться, и уверенности как не бывало, оказывается, что стихи просто не о том, что поначалу увиделось в них.

Но, может быть, такая озадаченность и будет самой адекватной реакцией на новую книгу Ахмадулиной? Может быть, для контакта с автором необходимо, подобно ему, почувствовать себя «второгодником» и «неучем»?

И снова пужно утро озирать —
нежнее и неграмотней, чем прежде.

Так или иначе, опаснее всего будет чрезмерная «грамотность», осведомленность круглого отличника. Чтобы проникнуть в «Тайну», надо — хотя бы для начала — забыть обо всем, что ей предшествовало. Таково, быть может, право всякой новой книги поэта, но здесь это просто необходимый ключ. Один из упорных мотивов сборника — отрицание опыта, недоверие к подсказке заведомого знания:

Что опыт? Вздор! Нет опыта любви.
Любовь и есть отсутствие былого.

Все на свете имеет право на новый, непредубежденный взгляд:

Соседка-капля — капле не близнец,
они похожи, словно я и кто-то.
Два раза одинаково блеснуть
не станет то, на что смотрю с откоса.

Закон этот властен и над тем образом поэта Беллы Ахмадулиной, который прочно устоялся в литературном сознании.

Образом, сложившимся на основе литературных автопортретов:

Лбом и певческим выгибом шеи,
о, как я не похожа на всех.

Образом, закрепленным в портретах, на-

писанных современниками. Вспомним «божественного кореша» из «Треугольной груши» Вознесенского: «Люблю, когда, выжав педдали, хрустально, как тексты в хорале, ты скажешь: «Какая печаль! Права у меня отобрали...» Это томное, многократно протяжное «а», элегантно оттеняющее старинного слога «печаль» на фоне автомобильного века, мгновенно сливалось в сознании с челкой, свитером, чарующим тембром голоса.

Образом, мгновенно тиражированным во вторичных литературных отражениях. Сразу замечена была склонность Ахмадулиной раскрашивать утонченными перифразами будничную реальность светофоров, автоматов с газированной водой, антикварных магазинов. Еще двадцать лет назад появилась добродушная пародия Юрия Левитанского, где «объект» безошибочно угадывался уже по первой строке: «О, ряд от единицы до пяти!..» А потом уже целая армия пародистов, прилаживая к бытовому сюжету пятистопный ямб с опоясывающей рифмовкой, начала получать проценты с популярности Ахмадулиной. Плюс к тому немалое число подражателей, зачастую отрицающих свою зависимость от оригинала, но неосознанно оказавшихся в его влиятельной власти...

Не будем гадать, были или не были возможности прежней лирической системы исчерпаны полностью. Перестройка авторского образа в «Тайне» есть факт, в смысле которого нам надлежит разобраться, чтобы понять новую книгу Ахмадулиной. А может быть, и понять что-то новое в прежних книгах, поскольку резкие внешние изменения

чаще всего бывают следствием внутреннего развития.

Потому начнем с того, что осталось неизменным.

Главной внутренней темой стихов Ахмадулиной был и остается тройственный союз труда, природы и культуры. Возьмите любое стихотворение — из самых ранних или из самых последних — и вы увидите, как эти три главные для поэта ценности ищут и находят друг друга в самых разнообразных ситуациях.

О своем труде Ахмадулина рассказывает постоянно. И о том, как пишется, и о том, как не пишется, — границу между двумя состояниями в данном занятии провести едва ли возможно. Упреков в связи с таким своеобразным «производственным» уклоном прозвучало уже немало. Действительно, это тематическое пристрастие нарушает привычный баланс мотивов, который ищет читатель в книгах стихов. Скажем, составитель антологии любовной лирики, пройдясь по ахмадулинским книгам, собрал бы урожай более чем скромный: буквально три-четыре стихотворения, из самых ранних. Ахмадулина всегда приходит к читателю как труженик, как работник, решительно уклоняясь от медитаций о женской судьбе. Что ж, такая сосредоточенность на едином сюжете имеет и свои преимущества: человек трудящийся — образ поучительный, а напряженные будни поэта интересны не только в цеховом, но и в общечеловеческом смысле.

Главное же, что для Ахмадулиной пристрастие к профессии — не установка, а дело

естественное: так уж получилось само собой. Поэтому труд поэта так часто вступает в метафорическую связь со стихией, с природой. С дождем, снегопадом, метелью, лесом, зеленым лугом, даже с простудой и ознобом. Эта связь всегда искомая, подвергаемая сомнению, мучительно обретаемая. В новой книге такие сравнения стали менее броскими, но более упорными и пристальными. Пульс поэтической работы ревниво сверяется с безошибочной работой луны, Оки, плодоносящего сада.

Зато присутствие в природе учителей, предшественников для Ахмадулиной — факт не проблематичный, а абсолютный. Культура в ее поэтической системе — это, конечно, не «тишь библиотек», как случайно и неточно вымолвилось однажды, а «мороз и солнце», «крутолобье волн», снега и равнины:

Октябрь наступил. Стало Пушкина больше вокруг.
верней, только он и остался в уме и природе.

Пушкин, Цветаева, Пастернак — не абстрактные авторитеты, а живая, реальная мера художественной естественности. Прямых реминисценций у Ахмадулиной становится со временем все меньше, связь с учителями все более уходит в таинственный подтекст, становится законом творческого поведения.

Ценности неизменны, но способ их претворения стал иным. По-новому, непривычно зазвучал сам стих Ахмадулиной. «Юной гончей моей почерк несется», — говорила она прежде, и действительно, стремительность, стройность, эпиграмматическая отточенность были главными приметами, по которым уз-

навался ее голос. В «Тайне» же стал явственно ощутимым назревавший и ранее отказ от подчеркнутой элегантности почерка. Стих сделался более протяженным, утяжелился, осложнился резкими обрывами:

Светает раньше, чем вчера светало.
Я в шесть часов проснулась, потому что
в окне — так близко, как во мне, —
вещая,
капель бубнила, предсказаньем муча.

Эта психологическая напряженность, мучительность речи, может быть, и препятствует скорому и легкому контакту с читателем, но — странным образом — она обещает контакт более прочный и доверительный. При условии, конечно, что читатель будет готов к работе. Вспоминается категорично-глубокое суждение Цветаевой: «Я не верю стихам, которые — льют ся. Р в у т ся — да!» Известно, насколько привьется в ахмадулинской лирике рвущийся стих, но вторжение его в былую плавность льющейся речи уже привело к ощутимым смысловым сдвигам. Лирический мир стал более слитным. Элегантный стих был привычен к установлению парадоксальных связей: природа врывалась в размеренную городскую жизнь на радость автору и на страх всем остальным, поэтические кумиры переселялись в современность посредством озорных анахронизмов. При этом автору крайне необходимы были театральные ситуации, нужны были контрастные персонажи-обыватели, заведомо неспособные к восприятию прекрасного и достойные лишь убийственных реплик, вроде: «Вы безобразны. Дайте мне пройти».

Теперь иначе. Романтический ригоризм вытеснен ощущением связи большого и малого, «высокого» и «низкого». Та «колебаний частота», что раньше была предметом гордости, ищет резонанс в будничной, неприбранной реальности. Ахмадулина осваивает закон единства и значительности всего сущего. Это нигде не декларируется «прямым текстом», что вполне понятно: декларации такого тезиса бесполезны, он нуждается только в убедительных конкретных доказательствах. Автор «Тайны» стремится сделать доказательством каждый прожитый день: потому здесь так много стихотворений, являющих собой эмоциональные отчеты об отдельных удавшихся днях. Обильные даты, на какие бы культурные контексты ни были бы они спроецированы,— это в первую очередь вехи авторской индивидуальной душевной работы. И говорится о ней с какой-то незащищенной буквальностью. Ахмадулина полностью отказывается от ироничности — традиционной подстраховки при рискованных разговорах на слишком вечные темы.

«Тайна» — книга о внутренней нравственной сосредоточенности. Об испытании одиночеством. О той степени и ступени мудрости, которая открывается только в ходе напряженного самопознания. Из этой книги трудно почерпнуть какие-то формулы и афоризмы, прямые указания и рекомендации. Но если пройти по живому следу путь автора в каждом стихотворении — это даст возможность открыть новое в самом себе, прикоснуться к своей собственной главной тайне.

Это не роскошь, не духовное гурманство,

а жизненная необходимость. Человек тогда только живет по-настоящему, когда продолжает себя узнавать. В этом и один из залогов его ценности для других людей. Проиллюстрировать сказанное короткими цитатами не выйдет: стихи, составившие «Тайну», решительно не режутся на куски. Надо приводить не меньше стихотворения. Назову поэтому «Палец на губах» — здесь, думается, общая внутренняя тема книги проступает наиболее отчетливо.

Это рассказ о свидании с домом и садом, ставшими для автора дорогими свидетелями мучительно-отрадного труда:

Дом, сад и я — втроем причастны тайне важной.
Был тих и одиноко наш общий летний труд.

Слово «тайна» означает здесь не «секрет», а что-то иное. Какие особенные секреты могут быть у поэта? Здесь писались стихи — это понятно сразу. Не секрет и подлинное имя поэтессы, осторожно названной «Та»: ведь имя это не только для автора стихотворения ассоциируется с Тарусой.

Не секрет, но — тайна. Таков один из необходимых парадоксов поэзии, открытый Тютчевым: «Молчи, скрывайся и тай...» — но ведь сами слова-то эти не скрыты, не утаены — сказаны. Надо так рассказать о себе, чтобы душевное движение было передано людям, а тайна осталась. Не демонстрировать сокровища своего внутреннего мира, а щедро — и тайно! — поделиться ими:

Знал беспризорный сад и знал бездомный дом,
что дом — не для житья, что сад — не для оброка,
что дом и сад — для слез, для праведных трудов.

Дом и сад, естественно, чужие — в юридическом смысле:

К исходу сентября приехал наш хозяин,
вернее, только их. Два ужаса дрожат,
склоняясь перед тем, кто так и не узнает,
какие дом и сад ему принадлежат.

Эта сугубо бытовая деталь открывает важный смысловой план. Духовные ценности принципиально непереводимы на житейские. Дом и сад можно всегда носить с собой, точнее — в себе. Их можно отдать другому — и при этом оставить у себя. И читателю, чтобы стать их обладателем, совсем необязательно ехать в Тарусу.

Но непрерывное приумножение внутреннего мира не дается даром. За него надо платить болью. Поэтому в книге мы не найдем стихов безоблачных, не найдем того вдохновенного самоупоения, которое звучало у Ахмадулиной в былые времена. Зато появляется мотив спокойного, не выставляемого напоказ бесстрашия. Кульминация его развития — стихотворение «Сад-всадник». Это в высшей степени вольная и индивидуальная вариация на тему гетевского «Лесного царя» — одного из самых страшных и таинственных произведений мировой лирики. Сюжетная рама старинной баллады понадобилась Ахмадулиной для раздумья над конечным смыслом поэтического призвания. В роли всадника предстает известный нам сад — «охранитель», «защита», обитель мучительного и спасительного труда. Лесной царь — символ беспощадной вечности, «позднего часа» судьбы. А себе автор выбирает трагическую участь погибающего младенца:

Ребенок, Лесному царю обреченный,
да не убьется, да не упадется.

Странная причуда? Нет, спокойная подготовка к творческой самоотдаче. А отдавать приходится и все то, что было достигнуто прежде. Отсюда какая-то доля незащищенности в самой авторской позиции:

И нет ничего, но склоняюсь пред всяким:
все было дано, а судьбы не хватило.

Поэтому и от читателя требуется — нет, не требуется, а ожидается — такой же ответный отказ от преждевременных категорических прогнозов и оценок. Небесполезно вспомнить горький, но во многом справедливый укор поэта некоторым своим критикам: «...о том, чем им так сладко ведать, о том, чем мне так страшно быть». Читателю книги надо пережить вместе с автором боль обновления. Только при этом условии наступит просветление, откроется тайна.

1985

УЧА — УЧИМСЯ

(Владимир Тендряков)

Опубликовав «Шестьдесят свечей», Владимир Тендряков замкнул круг своей педагогической трилогии, повествовательного триптиха о жизни школы и школе жизни...

Учитель — Ученик.

Этих двух слов достаточно, чтобы назвать,

перечислить всех живущих на белом свете. Каждый из нас либо учится, либо учит, либо — чаще всего — занимается и тем и другим.

Общеобразовательная средняя школа не только преддверие жизни, но и ее прообраз, модель.

Существует социолого-публицистическая традиция изображения учебно-воспитательного процесса: вспомним роман Тендрякова «За бегущим днем» с ярко выраженной «производственной» направленностью, конкретностью отклика на тогдашние дискуссии по вопросам образования.

На почве этой традиции выросла нынешняя «педагогическая» проза Тендрякова. Выросла — и резко обособилась. Ее и читать надо по-иному. Социология здесь на уровне обобщений, публицистика — в остроте пафоса. А принципиальная новизна — в философичности сюжетов.

Достоверно, узнаваемо рисуя школьную реальность, вникая в частности и мелочи, автор то и дело уводит мысль читателя в пространство более широкое.

И более суровое, холодное, неудобное. Тендряков готов, если надо, пойти на нарушение литературного этикета. Есть в школьной жизни ситуации традиционно-идиллические. Ночь после выпускного бала — она вроде бы отведена для сантиментов, для щемяще-сладостных эмоций: «Красная площадь, весенний рассвет, вот и кончаются школьные годы...»

«Ночь после выпуска» — взгляд на привычную ситуацию без привычного флера.

Уже название повести намечает путь в смысловую глубину исходных слов. Что-то тревожное зазвучало в слове *ночь*, бесповоротность ощутилась в предложении *после*, и наконец — *выпуск*...

Выпуск — куда?

Автор переосмысливается в своих персонажах — школьников, сохраняя взрослое всеведение, предчувствуя будущее. Момент *выпуска* осмысливается в масштабе жизни каждого из выпускников.

Отсюда необходимые сгущения и преувеличения. Радость, праздничность отодвинуты в сторону как внешняя видимость. Подлинная суть ситуации *выпуска* — мучительный переход в новое качество. Серьезное, не лишённое трагического риска испытание: «...завязывается характер с тревоги первой за себя...»

Для юных людей школа — лабораторная модель общества, взрослой жизни. Посмотрите, как социологизирован язык тендряковских десятиклассников. Завуча они называют «высоким начальством», окончание учебы воспринимают как обретение «гражданских прав» и «полной свободы», курение с пятого класса важно именуется «нелегальным», а дерзкое выступление Юлочки Студенцевой на торжественном акте получает признание у одноклассников: «встряхнула основы».

Все это, конечно, игра. Полушутливая, полусерьезная и совершенно безопасная. Ведь завуч — начальство только для учителей, над школьниками у него нет никакой власти, одна ответственность за них перед родителями и высшими инстанциями. Все

«Нелегальные» действия юных ниспровергателей основ хорошо знакомы их наставникам, которые опять-таки отвечают за все эти шалости.

И вот первая проба настоящей жизни. Шестеро только что ставших взрослыми людей затевают демократичный, но опасный обмен откровенностями, решив высказать друг другу все «до донышка» и «открытым текстом».

Этот исступленный, надрывный, «достоевский и бесноватый» диспут шокировал многих читателей и критиков. Пошли разговоры и споры о степени правдивости и преувеличенности созданного Тендряковым конфликта. Такая реакция во многом соответствовала авторской задаче: встряхнуть читателя, вызвать его на полемику. Что же касается достоверности, то она достигается здесь как раз художественной мотивированностью преувеличений. Взаимная и беспощадная откровенность — счастливая привилегия юности. Среди старшеклассников, среди студентов живет неписаное и неосознанное правило — оценивать друг друга без дипломатических оговорок. Объективно говоря, это коллективная забота о правильном развитии каждого. Тендряков лишь сгущает для ясности вполне реальные черты молодежного поведения, причем именно сегодняшнего, узнаваемого.

Гипербола — средство постижения истины. И часто средство необходимое, единственное. Может быть, правдивость преувеличений — это главное, что стоит переносить из юности в зрелость.

Человеку трудно оценить себя объективно.

Да и другие едва ли способны вывести точный баланс твоих пороков и добродетелей. Объективность нравственной оценки — это идеал реальный, но настолько труднодостижимый, что почти неизбежно отклонение в ту или иную сторону. «Люди делятся на праведников, которые считают себя грешниками, и грешников, которые считают себя праведниками», — сказал Паскаль. Юные герои Тендрякова на опыте постигают действие этого закона: увлекшись праведным обличением, они едва не обрекают на гибель Генку Голикова, первым принявшего свою порцию откровенных признаний.

А поскольку невозможно быть праведником и одновременно считать себя таковым, остается единственный путь: всю беспощадность перенести на свою особу. И при этом вынести груз самоанализа, не захлебнуться в потоке рефлексии.

Герои «Ночи после выпуска» вот-вот поймут, что острое безжалостной критики следует обратить не в сторону понятий «ТЫ» или «ОН», а по направлению к своему «Я». Но есть еще один важный смысловой оттенок у тендряковского сюжета: как быть с категорией «МЫ»? Ведь не сводить личные счеты вышли к обрыву у реки новоявленные обладатели аттестатов зрелости. Счеты всплыли потом, а цель была иная: скрепить суровой самокритикой свое братство. Не справились с задачей «фратеры», как называет своих одноклассников «республиканец» с гитарой Сократ Онучин. Братство распалось после первого тура дебатов. Кажалось, замысел был честен и безошибочен: назвать все своим

именами, вскрыть все пороки и недостатки и тем самым от них навеки очиститься. Но так устроена жизнь, что победить ложь можно только одновременным, немедленным утверждением истины. А времени всегда мало... Не успели теодряковские выпускники широко развернуть анализ своего маленького коллектива, как тут же пришлось отражать внешнюю угрозу, спасать от бандитов своего товарища. А можно ли было все-таки добраться «до донышка»? Это уже каждый из них будет решать — и на деле, — покинув школу, включившись в состав новых, более крупных и серьезных братств.

А что же учителя из «Ночи после выпуска»? Их споры, идущие параллельно с бурными событиями у обрыва, куда спокойнее, практичнее, приземленнее. Тут речь с глобальных вопросов то и дело соскакивает на учебно-воспитательную конкретику. Труд учителя таков, что постоянно требует безотлагательных решений. Размышлять, перестраиваться, совершенствоваться можно только по ходу дела. *Docendo discimus*, как говорили раньше: уча, учимся. Но и здесь иной раз противоречия приводят к потрясению основ, когда учитель устает учить и настоятельно нуждается в том, чтобы подучиться самому.

Такие конфликты возникают в «Расплате» и «Шестидесяти свечах».

«Не смею предстать перед учениками. Не знаю, что им сказать. Ничем не вооружен...» Это признание классного руководителя Аркадия Кирилловича Памятнова нельзя не принять всерьез. После того как его ученик,

девятиклассник Коля Корякин, убил своего отца, положение стало безвыходным. Казалось бы, ученики уже почти взрослые люди, не поговорить ли с ними на равных? Нет, не выходит. Когда Аркадий Кириллович пытается честно поделиться с классом своими сомнениями, он сразу же терпит сокрушительное и непростительное поражение. И, что важно заметить, ученики вооружаются против учителя его же прежними доводами и категориями. И, что еще важнее заметить, победитель-ученик отнюдь не с восторгом созерцает побежденного учителя:

«— Ты его победил, старик,— подавленно бросил Славке Стасик Бочков.

— Похоже, что так,— ответил Славка Кушелев озадаченно и тревожно.

Все разом зашевелились, заговорили...»

Нельзя учителю «на равных» говорить с учениками: в неравном положении они находятся. Дети спрашивают — учитель отвечает. Отвечает перед ними за весь мир взрослых и обязан говорить от имени этого мира. Отвечать приходится и за бессмысленные жестокости Ивана Грозного, и за заблуждения революционеров-народников, и за многое, многое другое. Учить — значит вести по жизни. И тут мало распознать неправду — непременно нужно слово правды. Мало открыть глаза людям — надо указать путь, подать надежду.

Для минимального контакта с учениками учитель должен, как говорят в школах, *владеть классом*, и выражение это звучит обыденно, скромно. Так же бесстрастно говорят педагоги об *авторитете* учителя, который

понимается не как почетное достижение, а как необходимое условие повседневной работы.

Разлад Памятнова с самим собой и со своим классом — ситуация катастрофическая. Найти выход из нее — значило бы ответить разом на многие острые и болезненные вопросы. Окружной путь, по которому двинулась далее мысль «Расплаты», — выход не совсем удачный. Но, чтобы спорить с автором, понадобится небольшое отступление о законах, по которым строятся его повести.

Прежде всего хочется отвергнуть мнение некоторых критиков о несовершенстве «формы» произведений Тендрякова, искупаемом при этом злободневностью и авторской искренностью. Стиль тендряковских повестей полностью отвечает их теме, смысл позиции автора находит здесь адекватное художественное выражение.

Не в меру эмоциональный, наивный и ироничный одновременно, порою выпендренный, порою слишком книжный, порою слишком газетный язык, которым в напряженные минуты говорят герои трилогии Тендрякова, а иногда и сам автор, — именно такой язык годится, чтобы передать смятение духа и тоску по идеалу, которые движут действие беспокойных повестей.

А сюжеты повестей Тендрякова отражают напряженную и достаточно изощренную работу мысли. Прозу любят хвалить за то, что она не поддается пересказу. Но ведь возможна и противоположная художественная организация. Проза Тендрякова пересказу поддается вследствие своей событийной насы-

щенности и определенности. Уже сама фабула, само «краткое содержание» повести исполнено энергичного смысла, несет в себе заряд острой проблемности.

Наконец, к поэтике Тендрякова решительно неприменима популярная антитеза: «сделанное» — «рожденное». Судя по обнаженной конструктивности, логической продуманности связей и мотивировок, все три повести должны быть отнесены к разряду «сделанных». Но в тех случаях, когда изобретательная авторская мысль работает успешно, вещи Тендрякова предстают живыми, страстными, в конечном счете — рожденными жизнью. В свою очередь, недостаточная «сделанность» приводит к дефициту искренности (и злободневности, кстати, тоже).

Так получилось в «Расплате». После остро разыгранного дебюта следует серия слишком похожих друг на друга ходов. Помимо Аркадия Кирилловича, самоотверженно заявляющего о своей моральной виновности в совершенном учеником убийстве, с самообвинениями выступают и мать Коли, и его бабушка — мать убитого Рафаила Корякина. Плюс к тому выясняется неблагоприятная роль начальника по службе и т. д. Сам Коля Корякин получает от автора самые отличные характеристики, которые с убийством никак не согласуются. И не столько психологически, сколько с точки зрения художественной логики.

Автор, как всегда, приглашает нас к раздумьям, но приглашение принять трудно, поскольку в ситуации «Расплаты» маловато и художественной сложности, столкновения

идей, точек зрения. Пожалуй, в газетной хронике последних лет можно найти реальные истории, более богатые оттенками и материалом для размышлений. Исследование обстоятельств преступления как-то заслонило его суть. Конфликт «Расплаты» не приобретает по ходу повести качественного развития, и после многократного повторения одной и той же позиции, как в шахматной игре, следует ничья. Все виноваты — никто не виноват...

В финале повести учитель Памятнов и следователь Сулимов не без некоторого наигрыша переадресуют читателю нерешенные вопросы. Нет, рано все-таки автор оставил Колю Корякина. Художественное расследование дела не доведено до той стадии, когда его уверенно можно передать на суд читателя.

Помнится, в кабинете литературы у Аркадия Кирилловича висит портрет «изможденного нравственными страданиями Достоевского». Сказано, конечно, с иронией — не по поводу Достоевского, естественно, а по отношению к утратившему нравственную зоркость учителю. И все-таки оглядка на «престижность» страданий, на почетность хотя бы отдаленной причастности к миру Достоевского слишком сказалась в поведении персонажей «Расплаты».

«Шестьдесят свечей», как «Ночь после, выпуска», отличаются полным отсутствием оглядки на «престижные» каноны. Такое свойство, кстати, созвучно по сути пафосу и стилю Достоевского, писателя, который, решая непосильные «проклятые» вопросы, в зеркало не

смотрелся и, сознавая масштаб своей миссии, не гордился и не кичился ни страданиями, ни изможденностью...

Николай Степанович Ечевин, герой «Шестидесяти свечей», — средний учитель и средний человек. Как ни странно, такой характер для литературы на «школьные» темы неожидан и нов. Традиционно учителя изображаются интересными людьми и талантливыми мастерами своего дела, либо, по принципу контраста, являются перед читателем явно отрицательные типы, с отсталыми педагогическими убеждениями и сомнительными моральными качествами. А вот педагог-середняк со времен чеховского «Учителя словесности», пожалуй, в центре писательского внимания не оказывался.

Повесть начинается резко и стремительно. Николай Степанович, пожинаящий лавры по случаю минувшего шестидесятилетнего юбилея, в потоке поздравлений и благодарностей находит письмо за подписью «Ваш бывший ученик» — письмо-приговор, письмо с угрозой убийства.

Выразительная сюжетная гипербола, впечатляющая своей ненадуманностью и правдоподобностью.

С этого момента действие развивается по двум четко согласованным руслам. Первое — ретроспектива будничной, скудной, хотя и благопристойной жизни Ечевина. Второе — ожидание суда и встреча со своим судьей.

Прошлое Ечевина — это судьба несложного, но противоречивого человека. Именно так, ибо сложная организация личности — залог ее цельности, нравственной стройности.

Тех же людей, в которых хорошо смешано с дрянью и которые равно способны и на помощь, и на подлость, не стоит называть сложными. Да и Тендряков своего героя сложным не считает, прозревая в пестроте характера и поведения Ечевина внятную и житейски достоверную логику: «Круги. День за днем, как лошадь в приводе: дом — школа — дом, от воскресенья к воскресенью, с перерывами на каникулы, которые выдерживал с трудом, ждал с нетерпением, чтобы начать привычное: дом — школа — дом. День за днем — сорок лет». Как здесь соединились и любовь к работе (или просто привычка?), и мертвящая скука! Тут много схвачено реальных противоречий учительской жизни.. Школа требует человека полностью — иначе он не учитель. Чтобы урвать время и силы еще и на повышение своего уровня, нужно быть просто Юлием Цезарем, ну, а цезари в школе не задерживаются. Прочность школьных устоев (без консерватизма, на одном новаторстве школа существовать не может) обеспечивают скромные труженики вроде Ечевина и Зои Владимировны из «Ночи после выпуска». А успех у школьников имеют гастролеры вроде «авангардиста» Леденева, которого, еще не известно, надолго ли хватит. Общее место — что учитель не имеет права быть посредственностью, а где взять такое количество ярких личностей? Перейти на механизацию, на киноуроки, как предлагает в «Ночи после выпуска» математик Иннокентий Сергеевич? Но его утопии уже опровергнуты во время спора в учительской.

Однако вернемся к биографии Ечевина.

Ее ранние страницы омрачены — и всю последующую жизнь неосознанно для героя омрачили — предательством. Ечевин предал своего учителя. Потому-то самозванный судья его предстанет чем-то вроде возмездия судьбы. А ситуация явно перерастает рамки школьной проблематики.

Тендрякову удалось точно показать связь поступка, совершенного пятнадцатилетним подростком, с поведением нынешнего Ечевина. Это страх, примитивный страх, испытываемый солидным юбиляром. Он готов предположить, что письмо-приговор написали нынешний его любимый ученик или даже первая его любовь — Таня, дочь того самого учителя Граубе, от которого он в роковую минуту отступился. К смерти Ечевин не готов: слишком бедна прожитая им жизнь, и угроза казни пробуждает в герое что-то совершенно новое для него — может быть, желание напоследок вырваться из добровольно выбранной узды, проявиться по-крупному. Тендряков заставляет нас прислушаться к внутренним движениям Ечевина, не отгораживаясь высокомерным презрением.

Очень серьезно все это. И очень увлекательно. Свойственная автору вера в возможности сюжета составляет одну из самых привлекательных черт его таланта. В наше время занимательность прозаического построения часто признается старомодной особенностью или даже данью облегченности, беллетризму. Но вспомним еще раз Достоевского, которого читать, кажется, никому не скучно... Остросюжетность «Шестидесяти свечей» прямым образом связана с нравствен-

но-философской глубиной повести. И с интенсивностью впечатления. Нужно быть очень прохладным человеком, чтобы невозмутимо читать о встрече Ечевина с Антоном Елькиным, бывшим школьным хулиганом, безжалостно изводившим молодого тогда еще учителя. Николай Степанович смотрит на него как на того самого убийцу, а он, оказывается, пришел от души благодарить своего наставника. До конца с волнением следишь за детективно-напряженной интригой: кто же явился убить Ечевина, а главное, за что? Тревога двойная: чисто читательская — за несчастного героя и профессионально-критическая — выдержит ли автор до финала силу эмоционального накала? Не кончится ли все каким-нибудь банальным бантиком вроде того, что Ечевин проснулся, а случившееся было сновидением?

Нет, Тендряков так не сделал. Перед Ечевинным предстал не какой-нибудь призрак его большой совести, а вполне конкретный бывший школьник Сергей Кропотов. Его, своего ученика, Ечевин некогда предал почти так же, как в юности — своего учителя. Но забыл об этом, поскольку хорошо откладывается в памяти только первая измена своей совести. Сумма двух предательств создает драматический резонанс. Вот-вот должен грянуть гром над Ечевинным... Но «Шестьдесят свечей» завершается резким смысловым поворотом.

Ечевин отпущен на свободу. Ему вручен старый наган, и он получает возможность сам распорядиться своей судьбой. Старый учитель выбирает жизнь. Если нельзя уже се

переделать, то можно, по крайней мере, приписать к ней красивый эпилог. Ечевин был грешником, но считал себя праведником. Теперь он — до конца — будет чувствовать себя грешником, а из этого иногда выходит толк.

Автор добился того, что мы, читатели, осудили героя. Но на этом он не остановился. Он своим творческим поступком взял долю ответственности за происходящее на себя. И от нас потребовал того же.

1981

ЧЕСТНАЯ ИГРА

(Виктория Токарева)*

Почтовая работница тетя Клава покупает на базаре облезлого петуха, выхаживает его, к ней приходит свататься друг юности, гордо именующий себя публицистом, петух налетает на публициста и выгоняет его, а потом и сам исчезает... Молодая женщина, кандидат наук, мать двух детей, дерется в поликлинике с сестрой-хозяйкой... Супруги решают расстаться, к ним домой приходят их новые избранник и избранница, все вместе неожиданно решают оставить все по-старому... Две старушки, враждовавшие всю жизнь, съезжаются, чтобы жить вместе... Человек, сломленный служебными и любовными неудачами, решает покончить с собой, но съеденный им бутерброд с цианистым калием оказывается безвредным и герой вынужден вернуться к повседневным заботам...

Обилие столь невероятных событий на страницах книги «Летающие качели» запомнило первую книгу Виктории Токаревой с откровенным и одновременно ироничным названием «О том, чего не было». Самые фантастические сюжеты там казались реальными, а правдоподобные — сказочными. Такая неразрешенность сохранялась до конца, беспокоила, сдвигала привычные представления.

В книге «Летающие качели» Токаревой связь сюжетной гиперболы и смысловой напряженности стала еще отчетливее. Токаревские сюжеты нельзя воспринимать буквально, иначе можно оказаться «проницательным читателем».

Может быть, и не было вовсе драки в поликлинике, не дрались и петух с женихом, не обсуждали герои хладнокровно, кому на ком жениться, не помирились самолюбивые старухи, а несчастный влюбленный не думал травиться всерьез.

А что же было?

Были тоска и разочарование, зависть и отчаяние, боязнь одиночества и жажда взаимопонимания, гармонии. Было мучительное противоречие между напряженной внутренней жизнью героев и их вялым, инертным существованием.

И вот в реалистическом мире заработал фольклорный закон «сказано — сделано», материализовался принцип: «Подумать и сделать — цена одна».

Словесную иронию понять легко, композиционную — труднее. Особенно тогда, когда она ставит под сомнение реальность ситуаций,

которые в ином контексте были бы вполне правдоподобными.

Сюжетные гиперболы у Токаревой выполняют роль строительных лесов. Мы убираем их, усомнившись в буквальной достоверности происходящего, а постройка стоит. Наше недоумение предусмотрено автором. Было или не было? Ответ можно найти только в самих новеллах. Вот и читаем во второй раз, следуя уже не за одной фавулой. Однозначного ответа так и не находим, сюжетная мистификация остается в силе, но понятным становится другое — и более важное. Автор ведет с нами честную игру. «Никакого мошенства» — как говорил волшебник Гия Семечкин из первой книги Токаревой.

Может быть, поэтому чужеродными кажутся в «Летающих качелях» редкие случаи чисто фавульной фантастики: говорящая кошка («Нам нужно общение»), говорящие вещи («Японский зонтик»). Эти сказочные чудеса, как ни странно, делают авторскую мысль элементарно-однозначной. Волшебная кошка изрекает прописные истины, а беседующая с героем звезда производит впечатление бутафорского чуда. Нет, не нужны Токаревой ни говорящие кошки, ни говорящие звезды. Игра смыслов у нее — дело строгое и взрослое, на детские игры не похожее. В мире Токаревой, кстати, и дети по-взрослому сложны, а старики совсем не старые. Жизнь коротка, мы спешим, но, если по-честному, для самого главного времени всегда достаточно.

Наше сознание иерархично. У каждого свое представление о главном и второстепен-

ном. Без этого нельзя жить, но именно это всегда чревато ограниченностью. А не иметь своей иерархии, прочной системы ценностей — ограниченность еще большая. Как же быть? Однозначный ответ здесь невозможен, но и от самого вопроса уходить нельзя.

Вот новелла «Пираты в далеких морях». Здесь каждый персонаж имеет свою точку зрения на все вопросы, свою концепцию жизни. Главный герой Дима — человек, наделенный «гипертрофией обратной связи», то есть всегда готовый чужие интересы поставить выше своих. Это помогает ему вынести многочисленные житейские невзгоды, но не слишком ли упивается Дима «ощущением нравственного комфорта»? А его соседка Тамара, защитившая в тридцать пять лет докторскую диссертацию, считает самым главным свой «гальваномагнитный эффект», расценивает на благодарность человечества «лет через сто». Благородная цель, но не слишком ли многое прощает себе героиня: и бесцеремонность в обращении с простыми смертными, и чрезмерную страсть к магазинам «Лейпциг», «Власта» и «Ядран»?

Понять, что в жизни все со всем связано, нетрудно. Гораздо сложнее сделать свою жизнь и в мелочах исполненной высокого смысла. Те, кто этого по-настоящему хочет, нуждаются не в поучениях, а в том, чтобы им помогли научиться.

Не поучать, а научить. Это опорная смысловая антитеза токаревских новелл. Недаром среди персонажей так много учителей, да и все герои то и дело наставляют друг друга: «Ну, скажи ему, как есть... Скажи: «Я вас

люблю!»; «Зачем ты поддерживаешь рублем недостойные элементы нашего общества? Это безнравственно»; «Значит, пятьдесят две пстли. Запомнила?»; «Положительные эмоции — это тот же кислород»; «Самое главное — это не зависеть от чужого мнения»; «Никого никем нельзя заменить»; «Начни с начала»; «В ваших отношениях нет будущего»; «Ну кому мы нужны за то, что мы — это мы?»; «Вот так и семейная жизнь. Она должна быть обычной и незаметной, как дыхание. Тогда она высвобождает творческие силы. На страстях живут одни бездельники».

Вот так люди поучают друг друга, но учат ли?

Токаревская ирония ставит знак равенства между всеми видами поучений — от философских афоризмов до полезных советов из журнала «Работница».

Делается это для того, чтобы показать, как непросто связаны мир идей и мир одной человеческой жизни.

Есть люди, для которых идеи — одно, жизнь — другое. Они живут на ощупь. Есть люди, которые стремятся свою идею сделать жизнью. Это трудно, потому что все время приходится учиться. Это прекрасно — когда человек готов к тому, что его будут судить не по намерениям, а по реальным жизненным результатам. Иначе есть опасность опозлить свою идею мелким самодовольством, снизить ее до уровня быта, привычки, дешевой игры.

В новеллах Токаревой идея часто принимает бытовой облик, а быт делается идейным.

«Алена делила всех людей на мужчин и

женщин. Женщин она делила на тех, кто с бровями и без бровей.

Последняя мода совствовала женщинам щипать брови и тем самым открывать глаз. Открытый глаз лучше виден окружающими, больше видит вокруг себя, чем тот, что занавешен широкими бровями. И даже если женщина, торопясь по делам, проскочит мимо своего счастья, то счастье само увидит ее глаза и придержит за локоть.

Мужчин Алена тоже делила на две группы.

Первая — с открытым поиском. Они открыто ищут свое счастье и смысл жизни. Им интересны и тайны Земли и тайны любви. Как правило, эти мужчины не находят ни того ни другого. Чтобы найти что-то одно, нельзя отвлекаться на другое. Но есть и такие, которые успевают и преуспевают и тут и там. Именно их пытаются выделить из общей массы девушки с выщипанными бровями.

Вторая категория мужчин — без поиска. То ли все для себя нашли, то ли ничего и не искали. Эти, как правило, не исповедуют никакой моды. Их не интересует свое внешнее решение».

В ироническом сравнении выщипанных бровей и поисков смысла жизни можно прочесть серьезный подтекст. Несчастливы те, кто высокомерно посмеивается над искателями смысла жизни. Но несчастны и те, кто в самих поисках видит единственный смысл. Легко собираться все время начать новую жизнь, труднее начать ее по-настоящему и каждый свой поступок оценивать критериями этой новой жизни. Чтобы не оказаться духовным

второгодником, надо не только искать, надо успеть найти — точнее, создать смысл своей жизни, чтобы на этой высокой ступени успеть еще что-то сделать.

А такой смысл к одной идее — даже самой красивой — не сводится. Он всегда неповторим, нов и, подобно смыслу, творимому художником, еще не зафиксирован на скрижалях человеческой мудрости. Так можно прочесть авторскую мысль, которая стоит за классификацией Алены. Для разговора о серьезных проблемах найден сегодняшний тип иронического мышления, всем знакомый и простой язык.

Может показаться, что Токарева вообще ничего не придумывает, просто находит в готовом виде, цитирует без кавычек. Цитирует не только речь, но и предметы, ощущения, эмоции. «Моя кружевная кофточка перестала сохранять тепло, и температура моего тела сравнялась с температурой воздуха. Я вздохнула поглубже и побежала по улице...» Это сказано готовыми словами, но каждое слово и каждая деталь углублены авторским свежим взглядом.

К иронии относятся несправедливо, считая ее злой или, в лучшем случае, безразличной. Для Токаревой ирония — способ контакта с героем, способ непритворной и строгой доброты. Поэтому юная героиня, выбегая на мороз, чувствует: «Кто-то большой и добрый видел меня и учитывал». «Учитывал» — строгое слово, но оно, иронически переосмысленное, точно передает то, в чем больше всего пуждаются люди.

Назвать все простыми, знакомыми слова-

ми, а потом раскрыть противоречие в слове и в том, что за ним стоит, — это путь Токаревой.

«Зинаида сидела на телефоне, игнорируя очередь, скопившуюся у ее окошка. Ее зятя увезли в больницу с язвой желудка. Врачи утверждают, что язва желудка образуется на нервной почве. Зинаида подозревала, что эту почву она вспахала собственными руками, и теперь ее мучили угрызения совести. Она каждые полчаса звонила домой и спрашивала: «Ну, как наш папочка?» Такая буквализация фразеологизма («на нервной почве») подобна композиционной иронии на грани фантастики и реальности. Мышление Токаревой фразеологично по своей сути. Вот и Зинаида не придумана, а процитирована, рассмотрена в ближайшем почтовом отделении. (Токарева так много видит вблизи, что ей в буквальном смысле не нужно ходить далеко. Потому художественное пространство ее новелл сосредоточено главным образом в районе станций метро «Калужская», «Беляево», «Юго-Западная».)

Авторская ирония высвечивает внутреннюю сложность самого элементарного характера. Искренние угрызения совести — и лицемерное словечко «папочка», збота о больном зяте — и спекуляция на этом: очередь ведь тоже нервничает. В самой неоднозначности нравственного поведения Токарева видит проблеск надежды, на это и делает ставку, честно рискуя вместе с героями и читателями. Прямое авторское вмешательство было бы здесь передергиванием. У Токаревой же всегда белое остается белым, а черное — чер-

ным. Станет ли зловредная Зинаида гуманнее к своему зятю? Неизвестно. Но решить, что она не изменится к лучшему, читатель тоже не имеет права. Здесь у Токаревой стоит точка. Для новеллы этот знак крайне важен, и его надо прочесть правильно. А точку Токарева ставит вовремя: «Урок окончен... Все вопросы в следующий раз».

Писали, что Токарева когда-то преподавала музыку, то есть учила играть. И теперь она учит играть. Не притворству учит, а свободе, раскованности, открытости самовыражения. Именно этого умения прежде всего не хватает героям Токаревой, о которых можно сказать словами чеховской Шарлотты из «Вишневого сада»: «Guter Mensch, aber schlechter Musikant». (Хороший человек, но плохой музыкант.) Не страшный грех, но не мешает ли порой это отсутствие «музыкальности» быть вполне хорошим человеком?

Потому-то и входит автор в жизнь персонажей на правах режиссера, помогая им через игру стать собой, разрушить обыденные стереотипы, отбросить правила другой, скучной игры, которую незаметно для себя ведут люди, поддаваясь усталости и привычке. Жизнь предстает как борьба игры-правды и игры-лжи.

Вот характерная для Токаревой фабула. Двое взрослых людей, которые, в общем-то, любят друг друга, но достигли уже такого возраста, когда любовь, к сожалению, всех жизненных вопросов не решает. Вполне порядочные люди, нравственно независимые от жилищно-бытовых и материальных обстоя-

тельств, не лгущие друг другу, постоянно ранят друг друга, страдают, мучаются. Чего им не хватает? Сыгранности, жизненного вдохновения, душевных сил, которые расходуются постоянно, а восполняются медленно. Энергетический кризис.

Таких людей собирает Токарева на сценической площадке новеллы, раскрывая перед каждым все богатство оттенков его роли. Учит героев видеть свою значительность и значительность происходящего. Заставляет совершать самые неразумные действия, которые могут оказаться самыми правильными. Лет пятнадцать назад Токарева вошла в литературу как автор яркого новеллистического спектакля «День без вранья», где учитель-неудачник Валентин Николаевич, похожий, впрочем, на артиста Смоктуновского, блестяще сыграл роль человека, говорящего только правду, причем в самых неподходящих для этого обстоятельствах. И теперь героиня, назначивший свидание у кинотеатра «Казахстан», по воле автора забывает место встречи, и ему приходится совершать нечто вроде странствия за тридевять земель — объезжать всю Москву, все кинотеатры с похожими названиями «Ашхабад», «Ереван», «Узбекистан». А героиня ждет больше трех часов вопреки всем приличиям и соображениям гордости. И по-видимому, правильно делает. Кажется, ее «князь Гвидон в джинсах» — достойный избранник. Кажется. Только вот почему у него глаза «голубые, чистые и честные, как у лжесвидетеля»? Счастливый конец не гарантируется. Итог не предreshен заранее. Что бы там ни было, надо искать,

творить, пробовать. Только такая жизнь — настоящая.

В мире Токаревой нельзя оставаться просто зрителем. Впрочем, это закон новеллы как жанра: сюжетная игра захватывает всех и имеет отношение к каждому. Включаясь в обоюдоострую борьбу, мы получаем самое, быть может, ценное, что дает искусство — творческую энергию. Правда, проблем у нас при этом становится не меньше, а больше.

Но это уже касается жизни, а не искусства.

Новеллистический сюжет — генеральная репетиция новой, настоящей жизни, к которой мы стремимся. А свои роли на этой премьере нам всем предстоит играть самостоятельно.

1979

В КОЛОДЦЕ ОЖИДАНИЯ

(О романе Владимира Орлова
«Альтист Данилов»)

— «Альтиста Данилова» читали? — И вслед за утвердительным ответом — неотвратимо-настороженное:

— Ну и как?

Самый главный, самый опасный, самый нужный, самый трудный, самый прямой и самый двусмысленный для критика вопрос. Потому что после твоего однозначного «да» или

«нет» диалог с собеседником рискует прерваться. В случае несовпадения оценок могут уже не задать следующего вопроса: почему? А в нем-то вся суть. Итоговая оценка чаще всего складывается из целой цепочки: да — нет — да — нет. И тут, наверное, не стоит делиться на две команды: хулителей и хвалителей. Важны совпадения-несовпадения по конкретным «да» и «нет»...

Бывают в литературе темы малые и большие. Бывают и грандиозные, глобальные, космические. Не в оценочном, а в типологическом смысле. Когда автор романа с ходу рекомендует своего знакомого альтиста как демона, а затем ведет изумленных и повеселевших читателей на ночное собрание домовых, облюбовавших ЖЭК на Аргуновской улице, — роман незамедлительно выходит на связь с авторитетнейшими художественными традициями. И тут уже на него начинает работать чуть ли не половина литературной энциклопедии, целая армия мотивов и персонажей. Является и гетевский Фауст во главе целой свиты фаустов, менее популярных. И Мефистофель ведет за собой отряд литературных и фольклорных демонов, асмодеев, люциферов, вельзевулов, а то и попросту чертей. Зелеными глазами сверкают кот Мурр и кот Бегемот. Порой мелькнет Дон-Жуан. И, устроившись поудобнее в почетной театральной ложе, Моцарт и Сальери, гофмановский Крейслер и манновский Леверкюн ревниво следят за успехами своего начинающего коллеги — композитора Данилова. И не говорите, что тревожить великие тещи не стоит — они уже потревожены. Просто жанр такой —

интеллектуальная фантастика. И тематический масштаб соответственный: личность художника, таинство рождения музыки, извечный вопрос о гении и злодействе.

Но вышеозначенные лица явились не просто так, для них единственно приемлемая форма приглашения — вызов на поединок. Жанр, дающий большие права, предполагает и повышенные обязательства. Он требует — как минимум — художественного открытия. Большой истины или малой, но открытия непременно. И заявка на открытие читается в начале романа, содержащем некоторые ходы, не предусмотренные привычными схемами.

Ход первый. Демон (точнее, полудемон) Владимир Алексеевич Данилов оказывается человеком простым и добрым, может быть даже чересчур добрым и простым. Демонические свои возможности реализует самым невинным образом: купается в молниях для развлечения, от предписанного же ему сеяния зла как-то уклоняется, манкирует незаметно.

Так почему, зачем же на руке Данилова имеется браслет системы «Небо — Земля», позволяющий ему свободно переходить в демоническое состояние?

А затем, чтобы показать: занимаясь музыкой, Данилов неизменно остается человеком, «особенных возможностей» не использует. Чистота эксперимента тем достигается: будучи демоном, Данилов от демонических наваждений защищен. Стало быть, творчество с наваждениями никак не связано. Идея демонического начала как непременно усло-

вия музыкальности и творческого духа известна с античных времен и дожила до нашего времени. Простота и непринужденность, с которой В. Орлов одним композиционным ходом идею эту отверг, — и завораживает, и подкупает. В самом деле, эта обветшавшая метафора природу искусства проясняет слабо, а скомпрометировать его очень даже может.

Ход второй: нет у сеятелей Зла, во всех их Девяти Слоях — призрачно-убогом, хотя и зловещем учреждении — «особенных возможностей» по части художественного творчества. Оттого и злы, что бессильны. И напрасно фанатичный скрипач Земский, поверив легенде о сделке Паганини с дьяволом, перед Даниловым, точнее, перед демонической его половиной на колени падает: нет, талант не от лукавого.

Но и не от шестикрылого серафима. Традиционная формула: художник — «небес посланник» — тоже снимается в романе. (Не зря в русской поэзии после «небес» так часто следовала рифма «бес»!) В иронической космологии В. Орлова мрачно-прозаический образ Девяти Слоев включает в себя и небо, и преисподнюю. Хрестоматийный Демон — это бывший «чистый херувим». Данилов же, наоборот, опасается, что его могут «дисквалифицировать в херувимы».

Итак, музыка, искусство — только от человека, они человечны во всем. А что же дальше? Верно, что природа человеческая несводима к простым антитезам: черное — белое, добро — зло. Спектр, радуга человеческих оттенков и возможностей, вбираемых искусством, гораздо богаче. Но, к сожалению, рисуя

Данилова как личность, В. Орлов предпочел избежать самых ярких тонов. Человеческая половина Данилова соткана из приятной обходительности, покладистости и прямо-таки самоотверженности в улаживании чужих бытовых дел. Мало! Думаю, что именно здесь авторская концепция личности художника дала трещину и оказалась в итоге слишком скромной, слишком бедной для той идейной экспозиции, которая ей предшествует.

По этой причине достаточно автономный — чтобы не сказать: изолированный — характер приобретает сюжет взаимоотношений Данилова с «хлопобудами» — членами «инициативной группы хлопот о будущем», жаждущими привлечь к своей деятельности перспективного и полезного «пришельца».

Хлопобуды — это гиперболически обобщенный и точный в подробностях групповой портрет просвещенного мещанства. Автор показал нам лишь некоторые стороны их неумной потребительской активности, но она угадывается, узнается в полном объеме. Это не только погоня за сверхдешевыми изумрудами и сверхдефицитными книгами, но и повышенная забота о своей брэнной оболочке, тысячи концептуальных диет и изошренных гимнастических комплексов, четкая ориентированность на периодически обновляемый джентльменский набор дежурных идей, постоянная готовность достать, услышать, посмотреть, использовать, при полной неспособности создать, сотворить, придумать, открыть. И хотя почти все, чем живут хлопобуды-будохлопы, — это плод недоразумений или чьих-то мистификаций, апостолы Зла недаром видят

в их бурлящей деятельности «перспективное направление». И Данилова надеются постепенно излечить от музыкальных мечтаний, прописывая ему интенсивное общение с духовными иждивенцами.

Все так. И линия «Данилов — хлопобуды», пожалуй, в первую очередь обеспечивает автору романа контакт с читателем. Но вот беда: смехотворные хлопобуды опередили и Данилова, и его возлюбленную Наташу по такому показателю, как образная колоритность и выразительность. Для романа в целом это, конечно, эффект нежелательный. И вообще: замысел-то был шире, богаче. Начались сбои. И коснулись они самой сердцевины романа, его смыслового центра. Главное событие — дьявольское судилище над Даниловым — все оттягивается, отодвигается. То прокручивается явно вставная лента о Кармадоне с апокалиптической дуэлью и с довольно несуразными кутежами в железнодорожных буфетах. То Данилова дублирует композитор Переслегин...

Увлечательность повествования катастрофически снижается, чуть ли не до нулевой отметки. Пребывание в Колодце Ожидания становится мучительным испытанием не только для Данилова, но и для читателей.

Когда же герой выходит наконец один на один с потусторонней мафией, авторская мысль попадает в зависимость от такого множества подпорок-мотивировок, что делается почти неуловимой. Данилов приговорен к уничтожению, затем помилован — благодаря тому что в свое время оказал любезность мифологическому Большому Синему Быку. От-

ныне Данилов остается демоном, так сказать, на четверть: становится смертным, о чем напоминает подвешенная над ним люстра. Плюс к тому он приобретает «чуткость к колебаниям»...

Можно, конечно, этот пучок аллегорий истолковать. Но боюсь только, что это будет не постижением, а угадыванием авторского замысла. Или, хуже того, — произвольным комбинированием. Очевидно, автор вложил в эти аллегории многие свои заветные мысли. Но когда мысль проходит испытание художественным сюжетом, она либо укрупняется, либо измельчается. Увы, в данном случае произошло последнее. Мне кажется, сюжетное многословие — оборотная сторона остроумно выявленного В. Орловым «тишизма», недоверия к самостоятельной силе искусства.

Переизбыток фантастического инвентаря приводит к тому, что раскрытие авторских секретов на последней странице воспринимается как пассивная дань литературному обычаю. «Многого же не было и нет, оно лишь возникало в его фантазиях». К сожалению, это стало слишком понятным задолго до финала. И уже не волнует воображение расчетливая «странность» последних фраз, когда автор, мистифицируя нас, кражу альта, совершенную зловредными демонами, признает реальным фактом, а вполне правдоподобное уничтожение инструмента обезумевшим Земским — объявляет мнимостью. Авторская ирония звучит здесь уже без былой дерзости. Просто надо как-то свести концы с концами.

В романе приведен магический квадрат, в котором латинская фраза о пахаре Арпо

одинаково читается по всем направлениям. Это модель музыки Данилова и, как нетрудно догадаться, своеобразный ключ к роману. Но стоило ли ориентироваться на такую симметрию, узорность, уравнищенность? Может быть, без этого барьера смелость авторской фантазии не обернулась бы сумбурностью и невятностью?

И странная вещь — столь изобретательный в сюжетосложении, В. Орлов обнаружил какую-то робость, скованность в работе над словом. А ведь это, наверное, главное средство при создании образа Музыка. Да и ощущение бесконечности трудно передать, не штурмуя космос слова, не погружаясь в фантастические глубины языка. Скажете, что все это вопросы специальные, технические? Да, но за технической небрежностью в искусстве всегда стоит небрежность мысли или чувства. Закругленная интонация и дистиллированный словарь «Альтиста Данилова» не выдерживают нравственно-философского напряжения разрабатываемой авторской темы.

И опять вспомним, как многообещающе начинался роман. Казалось, что автор, бросивший вызов окаменелым представлениям о художнике, вот-вот приоткроет нам один из самых загадочных секретов — *тайну таланта*. Или, во всяком случае, скажет по этому поводу новое и веское слово. Думается, это входило в первоначальную авторскую задачу. Жаль, что масштабный план в процессе выполнения был урезан. Вместо рождения *мастера* нам показали *мастерового* (это слово начинает мелькать в последних главах). И дело не в скромности Данилова, избравшего

для себя это звание, а в том, что сонм фантазмагорических видений героя отразил психологическую, а не сущностную сторону творческого созидания. В чем, попросту говоря, различие между погибшим от трагического сознания своего бессилия Мишей Корневым и несущим в душе музыку Даниловым? Ведь в любви к искусству они равны. И, вынося талант за скобки, мы неизбежно будем отдаляться от истины, от познания одной из существенных граней человеческой (с чего и начался роман) природы...

Итак, итог...

Пахарь Арепо прошел свой путь до конца и повернул назад. Автор романа остановился на полпути к цели. Но искусство — дело жестокое. Половинных, ничейных результатов в нем не бывает. И от окончательного «да» или «нет» нам не уйти. Понять произведение важнее, чем оценить, но, не оценивая, понять настоящему невозможно. Художник в первую очередь жаждет высказаться, выговориться. И поражения от победы он сам не должен отличать. Но тем, кто идет следом за ним, делать это приходится.

1980

ПОД СОУСОМ ВЕЧНОСТИ

(О романе Анатолия Кима «Белка»)

Роман А. Кима задуман с философическим размахом. Сущность человека и буду-

щее человечества, добро и зло, природа любви, предназначение искусства — вот далеко не полный перечень заявленных здесь проблем. Стремясь рассмотреть их не порознь, а в единстве, автор не стесняет себя путами мелочного житейского правдоподобия и с первых же страниц выговаривает себе право свободного перехода от темы к теме, от героя к герою, право на любые перемещения во времени и пространстве, на парадоксальные взаимоналожения персонажей, на причудливые метаморфозы. «Белка» — произведение программное и для автора в высшей степени закономерное. Читатель А. Кима хорошо знает, что этому прозаику присуща тяга к глобальным обобщениям, что сюжеты его неизменно разворачиваются, как говорят философы, *sub specie aeternitatis*, то есть с точки зрения вечности.

Словом, к «Белке» неприменимы мерки эмпирические, буквалистские, сиюминутные. Тут надо говорить не об отдельных картинах, эпизодах, характерах, а об их сцеплениях. Разбираться в смысле сцеплений, а потом уже оценивать степень их прочности и органичности. Начнем, пожалуй, с одного из фундаментальных развернутых сравнений романа: мир людей — мир животных. Взгляд автора то и дело усматривает под людскими личинами персонажей лики то звериные, то птичьи. В этом приеме, право, нет ничего такого уж эксцентрического: подобные аллегории и гротески сопровождают развитие литературы от ее фольклорных и мифологических истоков до нашего времени (вспомним хотя бы относительно недавних сатирических са-

ламандр и носорогов). Не говоря уже о системах условно-фантастических, и реалистическую словесность невозможно представить без беличьего выражения лица маленькой княгини, без одинокого волка, бегущего от охотников «неловко, как больной жабой». Однако у каждого приема своя мера ответственности. Можно Иванова переименовать в сиамского кота, а Петрова в пуделя, но весь вопрос в том, что дают эти метаморфозы, какое третье, глубинное измерение смысла возникло между пуделем и Петровым. «Зоологические» уподобления А. Кима, как можно судить по авторским монологам, преследуют цель выявить противоречия человеческой природы, понять, что мешает людям быть людьми, что препятствует утверждению «подлинного, окончательного человека». Задача, вне всякого сомнения, достойная и увлекательная.

И вот перед нами потянулась вереница оборотней: подруга девушки, в которую влюблен главный герой, — «добродушная моржиха с усиками», за ней «семейство бурых медведей», «щеголиха-шимпанзе в модной миниюбке», председатель худсовета — «поседевший старый фокстерьер», пьяницы в трамвае, нагло выдающие себя за контролеров, — «два красноглазых кролика», мать возлюбленной — «кrapчатая курица», «клуша», жена героя, «уютная дама немалых размеров» — буйволица, а иностранка, на которой женится его друг, — львица и т. д. Постепенно начинает смущать какая-то предрешенность этих образов, их предсказуемость. Можно пройти еще по одному кругу и снова встре-

титься с охранником-свиньей, директором издательства — «рыхлым бобром»... Быть может, автор сознательно собрал тут тривиальные ругательства, бытовые клички, не пронизирует ли он над самим приемом? Нет, не похоже: вот он без всякого юмора детально описывает склоку между представителем худсовета и поэтом-частушечником как драку двух псов — и все для того, чтобы сказать, что Петр Сергеевич и Николай Николаевич лаялись как собаки. А есть еще и подробный рассказ о том, как дельфин начал носить штаны и сделался штатным художником издательства. Глобальная «зоологизация» проведена последовательно, но чего-то в ней не хватает: либо острого и неожиданного юмора, либо, наоборот, смелого и серьезного погружения в физическую, природную специфику человека, обнаружения таких таинственных закономерностей, которые читатель мог бы и к себе самому применить. Ну ладно, не станем спорить с автором, избравшим традицию средневековых аллегорически-иллюстративных бестиариев. Ведь в общем, глобальном смысле автор прав. «Будь человеком!» — призывает он нас. «А как быть человеком?» — спросим мы по наивности. «А это значит: не будь бобром, курицей, свиньей, собакой» — и далее по Брему. Что ж, и такое напутствие, по-видимому, полезно.

И все-таки думается, что рыженькая белка, пробежавшая по первым страницам романа и слившаяся в сознании героя с обликом умершей матери (этому веришь), обещала нечто большее. Ведь А. Ким умеет видеть и ощущать единство духовного и телесного, без

ханжества говорить о плоти человеческой, о продолжении рода. В «Белке» авторский взгляд на эти материи досадно раздваивается. С одной стороны, гимны во имя «царствующего в мире Эроса», объявление любви «генеральным чувством жизни» (тут с А. Кимом согласятся, наверное, и Платон, и Данте Алигьери: «Любовь, что движет солнца и светила...»). С другой стороны, какая-то брезгливость в описании реальных любовных отношений. Творческие личности предстают в романе жертвами женщин-вампиров, белками, которых жестокие жены содержат в клетках. Впрочем, для утоления «генерального чувства» эти монстры в юбках признаются пригодными, а «для души» у творческой личности есть некая туманная «истинная возлюбленная», та «дорогая» и «бесценная», к которой время от времени взывает повествователь. Трудно даже спорить с таким дуализмом, поскольку он носит даже не философский, а какой-то бытовой характер. Потребительский взгляд на любовь всегда хорошо сочетается с заоблачными вздохами.

Это при всем том, что автор явно стремится к диалектическому сплаву разных точек зрения. Рассказывая об отношениях юного художника Мити Акутина с его бывшей учительницей Лилианой Борисовной, писатель без предупреждения чередует абзацы и фразы от имени того и другой, а иногда соединяет их голоса в пределах одного предложения. Красивый прием — см. «Шум и ярость», «Степной волк», но, в отличие от Фолкнера и Гессе, двуголосия, диалога здесь не возникает.

ет: между героями нет даже условного равенства — ведь он творческая личность, а она «хорек-вампир». Что ни говори, а полифоническое построение непременно требует от автора переживания взаимоисключающих точек зрения как равноправных. Без этого подобная структура становится не более чем ребусом, да к тому же еще и с чересчур легкой разгадкой.

Вот это противоречие между многоплановостью, многозначностью замысла и какой-то арифметической элементарностью его претворения более всего сказалось в разработке темы искусства и художника. Довольно замысловатое сравнение четырех молодых живописцев, свободно перетекающих друг в друга, выходит в итоге на небогатый вывод о необходимости нравственного самоусовершенствования. Такая материя, как талант, оказывается вынесенной за скобки. В «Белке» до некоторой степени повторилась ситуация, возникшая в двух других неординарных и смело начатых произведениях — в романе В. Орлова «Альтист Данилов» и повести А. Житинского «Снюсь». Происходит небольшая с виду подмена, которая, однако, уводит разговор от главного. Бывают таланты, то есть люди, которые при всех своих достоинствах и недостатках, при самых разных житейских обстоятельствах обречены на творчество. А бывают просто, что называется, способные ребята, из которых при благополучном ходе событий выходит что-то путное, а в иных случаях ничего не выходит. Вот к этой-то второй разновидности и принадлежат по своим объективным психологическим данным

и добродушный Данилов, и симпатичный Снюсь, и персонажи А. Кима: и быстро зашедший в духовный тупик Иннокентий, и отбывший в Австралию Георгий, и достигший средней редакционно-издательской карьеры «...ий». Сколько ни смешивает их друг с другом прихотливая фантазия автора, сколько ни соединяются они в романе, подобно ртутным шарикам, в многозначительное «МЫ», — не хватает какой-то доминанты, какой-то основы для столь глобальных обобщений о роли искусства в единении человечества.

Что же касается Мити Акутина, которого автор как будто бы выделяет из «четверки», то его «избранность» доказывается чисто волевым способом. Стремясь убедить нас в одаренности героя, автор даже «цитирует», рассказывая о его гибели, обстоятельства преждевременной кончины одного довольно известного художника последних лет. Но ведь печальная эта история стала известна только потому, что тот художник был талантлив, только благодаря картинам его. А что, собственно, сделал Митя Акутин? Симпатизируя герою, автор воскрешает его и отправляет путешествовать во времени и пространстве: Митя становится то художником, заключенным в Бухенвальд, то русским каторжником прошлого века. Но уж очень механичны эти переходы: почему бы тогда Георгию с Иннокентием не перевоплотиться в Рафаэля и Леонардо да Винчи? Мировая история и культура присутствуют в «Белке» как-то цитатно, словно вырезанные откуда-то и приклеенные картинки.

Строя свой роман «под знаком вечности», автор, пожалуй, чересчур положился на гипноз самого знака, нуждающегося в живом обеспечении, в конкретных вещественных доказательствах связи всего со всем. Кстати, эту известную философскую формулу Блок, каламбурно обыгрывая слово «срссіес», иронически переводил так: под соусом вечности. Грустно, но мотив вечности становится в «Белке» неким соусом, под которым подаются вещи достаточно элементарные. И особенно недостает живой связи сегодняшнего и вечного в самом тоне авторской речи, в слове. «Дивная ноосфера», «нездешнее лицо», «скрытое от всего мира блаженство», «в железном плену воспоминаний», «темница сонного бытия» — этот пыльный бутафорский словарь мешает движению мысли. Афоризмы оборачиваются вдохновенными трюизмами, тавтологическим топтанием на месте.

«Подлинное бессмертие предполагает прежде всего достижение некоторого совершенства — и уж потом, в силу этого совершенства, сохранение себя в последующей жизни». Да кто же думает иначе, кто же понимает бессмертие как состязание с Мафусаилом в долгожительстве? Или вот кусочек финальной проповеди автора: «И еще надо помнить, что, грустя о несбыточном совершенстве, надо стойко и неустанно работать для накопления всеобщей энергии добра». Верно, конечно, но не маловато ли живой энергии в самих этих словах?

ИСПЫТАНИЕ СЧАСТЬЕМ

(Валерий Попов)

«...А я сел на чемодан, прямо у вагона, и мне вдруг стало так тепло и уютно, что не хотелось больше никуда. Но мой-то зануда, конечно, тащил меня на стоянку такси... Он выхватил чемодан и понесся. Видно, многое он так упустил, признавая радость только в местах, специально для нее отведенных...»

В этой юмористической и в то же время вполне серьезной ситуации обозначена главная тема прозы Валерия Попова: феноменология счастья, внутренний мир счастливого человека, наконец, испытание счастьем. Да, бывает и такое испытание. Проверка на умение радоваться, чувствовать красоту жизни, прислушиваться к мудрому голосу судьбы. Ведь о счастье как-то привычнее мечтать, думать о нем в будущем времени. А что делать с ним, когда оно внезапно, просто так нахлынет? Наверное, у каждого человека время от времени возникает желание вот так, свободно, открыто отдаться этому ощущению бесконечной, не выдуманной, а разлитой повсюду в мире гармонии.

Заметьте: само слово «счастье» редко звучит в нынешних литературных разговорах, почти выпало оно из, так сказать, культурной парадигмы современного человека, оттесненное в быт, в поздравительные открытки и телеграммы. Некоторые считают, что счастье — понятие относительное, что, дескать, счастье — это исполнение желаний, а они — у кого высокие, а у кого и низкие.

И все-таки среди задач современной литературы есть и такая: исследовать счастье в абсолюте, как конкретное воплощение добра, как вкус и цвет жизни, как общий эмоциональный знаменатель творческих успехов, радостей любви и дружбы, многообразных впечатлений бытия. Это и интересно и трудно: надо читателю передать само ощущение счастья. Передать не только в смысле «сообщить», но и в смысле «наделить» — иначе ведь не поверят. Тут не декларации нужны, а очень конкретные аргументы. Для каждого писателя свои, порой неожиданные.

Посмотрим, как ищет их Попов. И начать здесь есть резон с деталей, с частных.

«Выхожу в прохладную кухню. Вынимаю сосиски из кипятка, стягиваю с них целлофан. Ем — мягкие, давлю небом. В чай свежей заварки пускаю дольку лимона. На одну сторону дольки насыпаю песок, снова всплывает, покачивается.

Мягкий батон, схваченный в булочной моей грубой рукой, все это время тихо расправлялся, распрямлялся и наконец выпрямился, словно облегченно вздохнул».

Может быть, кто-то увидит здесь чрезмерное упоение бытом, этакую апологию гурманства. Но сосиски, батон, чай с лимоном — не бог весть какие деликатесы. Да и вообще о них ли здесь речь? Ведь блоковские, скажем, строки: «И помнить узкие ботинки, влюбляясь в хладные меха» — при буквальном подходе можно воспринять как признание человека, одержимого «вещизмом». Чтобы оценить, нет, чтобы просто понять, почему так подробно и так любовно Попов говорит о дольке лимона и

батоне, надо настроиться на волну особой прозы — прозы метонимической. А настроиться на нее нынешнему читателю и нынешней критике нелегко — по объективным причинам. В художественных исканиях сегодняшних прозаиков на первом по заметности плане иная образность — метафора, символ, аллегория. Все эти категории сейчас в ходу, всякий мало-мальски подготовленный читатель знает теперь, что такое метафора. А насчет метонимии — тут некоторым просто надо в словарь лезть. И это странно: ведь метафора и метонимия — такие же соотносительные, взаимодополняющие понятия, как север и юг, как левая и правая сторона.

Некогда молодой и симпатичный символист Треплев, едва не надорвавшись под грузом глобальных образов и аллегорий, вдруг восхитился тем, как у его коллеги Тригорина «на плотине блестит горлышко разбитой бутылки», и вынужден был признать, что эта метонимическая деталь куда удачнее создает картину лунной ночи, чем его собственные «трепещущий свет» и «тихое мерцание звезд». Сила метонимии в том, что она способна вызвать мгновенный, но очень интенсивный эмоциональный резонанс. Хотя, конечно, есть риск, что при нынешней склонности к скорочтению читатель не успеет в описании лимонной дольки и батона почувствовать спрессованное ощущение необыкновенной радости, переполняющей все существо влюбленного в жизнь — до мелочей — человека.

Но верится, что у того, кто будет читать Попова внимательно, кто станет и потом перечитывать его книги, просто не сможет не про-

изойти совмещения собственного эмоционального опыта с опытом авторским. Метонимия — слово научное, но значение его глубоко земное. Самые интимные уголки нашей памяти заполнены метонимиями. Мгновенные ощущения, вкусы, запахи скорее и острее напомнят о важном и значительном, чем какие-либо другие знаки и сигналы. И живое представление о дорогих нам людях резче и прочнее сохраняется в совершенно случайных предметах, совершенно случайно связанных с ними.

Все в жизни может стать поэзией — даже такая прозаическая вещь, как горчица: «Однажды в какой-то столовой, сморщившись, я поднес к глазам никелированную баночку с жидкой желтой горчицей внутри, с черным засохшим валиком на краю и легким, щекочущим запахом... и вдруг почувствовал непонятное волнение.

Я долго думал, ловил и потом все же вспомнил.

Однажды я вызвал ее поздно... Она кашляла... Мы сидели на скамейке... И вдруг она, вздохнув, прислонилась спиной ко мне. Воротник ее платья слегка отстал, и легкий, едкий — знакомый, но не узнанный тогда — запах пощекотал мои глаза и ноздри. Я и не думал тогда об этом и теперь только понял, сейчас: она отлепила тогда горчичники, и кожу ее еще саднило и щипало, — вот что еще я узнал про нее теперь!

И я вдруг радостно вздохнул, хотя, казалось бы, все это не имело уже значения».

Попову интересно находить все новые и новые подтверждения того, что жизнь прекрас-

на. Он ищет их во всем без исключения, открывает источник романтики в физической, земной оболочке бытия. В свою очередь, самые серьезные, самые высокие ценности изображаются, укрепляются через их внешний облик. Вот как рассказывает писатель о главном своем деле: «Колоссальное наслаждение — обломком бритвочки выковыривать гладкие валики плотной, черной краски, набившейся с ленты в остренькие, резные букочки машинки.

Потом я печатаю первую строчку, разглядываю ее и, сладострастно оттягивая начало работы, забиваю эту строчку буквой «ж». Вот так: жжжжжжжж...»

Это ощущение наверняка знакомо каждому, для кого работа — счастье, наслаждение. Так можно чувствовать себя не только за печатной машинкой, но и за швейной или за станком. Вот как Попов изображает внутренний мир монтажника: «И так приятно, даже просто физически, залудить конец провода — положить его, зачищенный, на желтую прозрачную канифоль с особым праздничным, сказочным, оранжевым светом в ней и поводить по проводку паяльником». Это уже из совсем другого рассказа, но как удивительно совпадают настроения героя-литератора и героя-рабочего! И как не похожи на них те, кто только и умеет «изображать хмурость, занятость и делать что попало, лишь бы делать» в цехе или «имитировать творческий процесс» за письменным столом!

Давайте же не будем уподобляться Козьме Пруткову, мрачно поучавшему: «Коэффициент счастья в обратном содержании к достоинству». Не лучше ли этот «коэффициент» при-

знать одним из показателей значительности человеческой личности? Что бы там ни говорили, а все стоящее и ценное в этой жизни — результат чьих-то счастливых творческих минут. Кстати, в многочисленных «деловых людях» нынешней беллетристики очень настораживает их мрачный, понурый вид. Все персонажи Попова, изображаемые с авторской симпатией, — это люди, нашедшие свое дело и влюбленные в него. Но деловыми людьми их никак не назовешь. Просто веселые люди...

Весело все-таки жить на этом свете! Герой рассказов и повестей Попова — человек, всегда готовый улыбнуться. Сделав научное открытие, он с удивлением замечает, что, «оказывается, законы природы тоже надо пробивать», а пока новые идеи к нему не приходят, честно признается, что в голове у него «пустота и еще обрывки кое-каких популярных мелодий». Вот он в акустической лаборатории работает с артикуляционными таблицами, где слова даны специально в случайном порядке — чтобы не запоминались. У героя же они, как назло, сами собой складываются в смешные рассказы. «Казалось бы, какая связь: лодочка, японец, теплота, генерал, черника... А у меня сразу же появлялась картина. Я не только ее видел, я ее чувствовал, ощущал: какая-то темная река, на ней лодочка, и японец-генерал поплыл в теплоте за черникой. Я не только это представлял, я в этом участвовал: черная теплая ночь, светлая лодочка, темная вода, пружинящий болотистый мох, на котором растет мягкая черника». Этот человек даже вывеску магазина читает по-своему — «Восточные слабости», для сигарет придумал название «Удуш-

ливые», и все привычные выражения у него преобразуются: «одного пола ягодки», «банкет на шестьдесят персон, нои грата», а если у него есть старый друг, то «еще по яслям».

«Я» в прозе Попова означает не статическое единство, а подвижную, динамическую целостность. И здесь видится важный нравственный смысл. Лирический герой Попова постоянно открыт миру, всегда открыт для других людей. Нет для него границ и барьеров. И совсем не упивается он сознанием своей интеллигентности, не чувствует себя отделенным от людей «простых». Кстати, игра в кастовость нередко становится у Попова предметом осмеяния: «Дзыня этот, из простой, кажется, семьи?» — «Да, он из простой семьи, но отец его известный дирижер». — «Да? Значит, я перепутал. Это мать его, кажется, совсем простая?» — «Да, она простая, но она известная балерина». И главный герой прозы Попова, родившийся, по собственному признанию, «в бедной профессорской семье», — тоже простой человек. В том же смысле.

Человек этот, как все мы, проходит сквозь утомительный строй житейских мелочей, но вовсе не приходит от них в ужас. И не пасует он ни перед столиким занудой Фанычем, ни перед педантичной гостиничной дежурной, требующей, чтобы на ее этаже все спали «головой в одну сторону». Герой Попова наполнен великодушием счастливого человека. И даже недобрые люди раскрываются перед ним с неожиданной стороны. Вот приемщица на телеграфе, сбросив привычную маску грубости, вдруг почему-то заплакала, утираясь шалью. И что же герой? «Я быстро подошел к ней за

барьер, погладил по голове». Эта гипербола, серьезно говоря,— экспериментальная модель, проба подлинно гармоничных отношений с людьми.

В прозе Попова нет иронической раздвоенности, здесь господствует юмористический молизм. Даже постоянный антипод автора и героя (можно даже сказать: автора-героя) — пресловутый «зануда» изображается не столько с осуждением, сколько с удивлением. «Где глубины никакой нет — он ее ищет», «бедный, но нечестный», «строгий, но несправедливый», «похожий на Христа за пазухой», «всегда под видом откровенности говорит всякие неприятные вещи», «в трудную минуту он не подведет, но в легкую с ним тяжело» — таков собирательный портрет тех, что «кичатся своей неудачливостью... и ничего не делают, храня свою чистоту».

Эти люди представлены у Попова как достойные жалости недотепы, какие-то недоучки в жизненном смысле. Вспоминается старинный афоризм: «Несчастье — хорошая школа, но счастье — вот лучший университет». В самом деле, не слишком ли просто — объявить свои мелкие невзгоды страданиями и, отказавшись от счастья, сложить с себя одновременно всякую нравственную ответственность?

Попов рискует говорить, когда надо, с однозначной категорической ясностью: «...такие, мол, нынче обстоятельства, что лучше и пытаться не надо ничего сделать. Слышал я разговоры эти миллион раз! Будто раньше когда-то обстоятельства другие были. Ерунда! При любых обстоятельствах, самых крутых, пытаться надо делать что-нибудь, а от трудов

твоих и обстоятельства, глядишь, к лучшему переменятся!» Воля к счастью, к упоению полнотой жизни неизбежно сопряжена с творческой активностью. «Жизнь сложна», — иронически цитирует Попов многочисленных и массовидных гамлетов. Да, сложна, но есть и простые, незыблемые вещи. «Самостоянье человека» остается и в нашем веке абсолютным ориентиром. Каждому дано добровольно выбирать действие или бездействие, но при этом правилен только один вариант. Вечные истины переводятся Поповым на простой язык будней:

«— Оптимизм твой меня просто бесит! Сам посуди, ну как тут можно развернуться, если столько ограничений на все наши проекты: денег экономия — раз, площади экономия — два...

— Мыслей экономия — три! — говорю ему. — Все вы радуетесь этим ограничениям — без них бы собственное убожество наружу вылезло, а так на ограничения все свалить можно».

Дело каждой индивидуальной совести решить: что тебе больше мешает — внешние ограничения или внутреннее убожество. Юмор помогает воспитывать читателя, не обижая и не унижая его. Важно только понимать, чувствовать, что веселость и легкость вовсе не исключают серьезности, более того — на эту серьезность изо всех сил работают. Если же юмор выносить за скобки, то никакого взаимодействия читателя с автором не получится. Надо идти в глубину смеха, в его нешуточное измерение.

Заходит, скажем, речь о соперничестве.

Два молодых архитектора готовятся к конкурсу и все опасаются, что их обойдет некий Бескаравайный, который «растет на глазах». Но выясняется: конкурент «рос только на глазах, причем только на наших». Ведь это, в сущности, юмористическая модель зависти как таковой — чувства, всегда основанного на заблуждении. Или такая ситуация. Уходит герой из гостей, забыв свою куртку. Возвращается и слышит с лестницы, как радушные хозяева бросаются на куртку эту со словами: «Давай мне!» Вроде бы абсурд, и в буквальном смысле такого не случается. Но разве мало любителей злословить вдогонку ушедшему? Так вот это занятие и предстает абсурдным, нелепым. Злобствовать — все равно что мять чью-то куртку. В деле такого нравственного просвещения смех незаменим, поскольку проповеди все приелись, а юмор — это всегда новизна, свежесть.

А еще юмор — это свобода, раскованность, непоказная доброта. И этический такт. Рассказ «Наконец-то!» — о том, как мучительно долго ищут друг друга двое в толпе карнавально-потешных женихов и невест, как приходят они к предрешенной судьбой встрече. И рассказ этот просто невозможно представить некомическим, а ведь тема серьезнее некуда — изначальное соответствие натур, то, что во времена Гете называли «избирательным сродством». В общем, смех у Попова не бытовой, работающий только в контексте, привлеченный к решению самых важных вопросов. Это «юмор творения», пользуясь формулой Иннокентия Анненского.

Счастливым человек вовсе не отгорожен от

сложности жизни, от чужих несчастий. Наоборот, его нравственная чувствительность особенно высока. Об этом — необычный для Попова рассказ «Все-таки лето». Здесь автор отказался от приемов колоритного живописания, от юмора — в пользу беспощадно-пронзительного психологического анализа. Ситуация проста. Художник Виноградов устраивает на летний отдых жену и дочь. Все идет вроде бы нормально. Возникают, правда, мелкие трудности — почти неизбежные, впрочем, для всякого быта. Почему же с таким болезненным вниманием следит герой за тем, как относятся окружающие к его жене, не принимают знакомые дети его дочь Дашу? Здесь не мнительность, не подавленная амбиция, а боязнь за ту хрупкую гармонию отношений, которая без слов и признаний соединяет трех людей. Гармонию, которая в данный момент подвергается испытанию. И когда щемящий конфликт рассказа выходит к жизнерадостному финалу, думаешь о том, что не так уж легка участь счастливого человека, на котором лежит постоянная обязанность «неудачи своей жизни переделывать в удачи».

И счастлив он не то чтобы «несмотря» на какие-то грустные вещи, а именно смотря на все — и притом самым пристальным образом. Счастлив не вопреки законам бытия, а благодаря им.

Благодаря жизни... Благодаря жизнь...

Содержание

Теоретический темперамент

Теоретический темперамент	4
Совесьть жанра	35
Зачем и кому нужна пародия	61

Театральное литературоведение

Ресурсы театральности (Современная драматургия на сцене)	90
Режиссура сюжета и стиля (Театр Леонида Зорина)	118
«О свойствах страсти» (Театральное литературоведение Романа Виктюка)	143

Портреты и зарисовки

Чистый звук (Анатолий Жигулин)	160
Открытым текстом (Поэзия и проза Андрея Вознесенского)	171
Против течения (Виктор Соснора)	184
Смысл плюс смысл (Владимир Высоцкий)	196
Боль обновления (О книге Беллы Ахмадулиной «Тайна»)	
Уча — учимся (Владимир Тендряков)	218

Честная игра (Викторня Токарева)	232
В Колодце Ожидания (О романе Владимира Орлова «Альтист Данилов»)	242
Под соусом вечности (О романе Анатолия Кима «Белка»)	250
Испытание счастьем (Валерий Попов)	258

Новиков Владимир Иванович

Диалог

Редактор **Т. Марусяк**
Художник **Н. Туркина**
Художественный редактор **Г. Саленков**
Технический редактор **В. Тушева**
Корректоры **Т. Воротникова, Г. Панова**

ИБ № 4260

Сдано в набор 15.01.86. Подписано к печати 28.04.86.
Л12596. Формат 70x90 1/32. Гарнитура литер. Печать
высокая. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 9,95. Усл. кр.-
отт. 10,24. Уч.-изд. л. 9,68. Тираж 10 000 экз. Заказ 16.
Цена 60 коп.

Издательство «Современник» Государственного комите-
та РСФСР по делам издательств, полиграфии и книж-
ной торговли и Союза писателей РСФСР
123007, Москва, Хоросhevское шоссе, 62

Полиграфическое предприятие «Современник» Росполи-
графпрома Государственного комитета РСФСР по де-
лам издательств, полиграфии и книжной торговли
445043, Тольятти, Южное шоссе, 30

Новиков В. И.

Н73 Диалог.— М.: Современник, 1986.—
270 с.

Книгу московского критика Владимира Новикова составили статьи о поэзии А. Жигулина, В. Сосноры, А. Вознесенского, Б. Ахмадулиной, прозе В. Тендрякова, В. Орлова, В. Токаревой, А. Қима, В. Попова, о взаимоотношениях литературы и театра, проблемах теории литературы и методологии критики.

Имена поэтов и прозаиков, к творчеству которых обращается автор, как правило, находятся в кругу читательского внимания, а их произведения нередко вызывают споры. В определении отношения ко многим литературным явлениям современному читателю может оказаться полезной помощь критика. Вот почему первая книга В. Новикова — это, прежде всего, диалог с читателем.

Н 4603010102—228
М106(03)—86 315—86

83.3Р7

60 коп.

•СОВРЕМЕННОСТЬ•