



Ф. СВЕТОВ

ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ



Ф. С В Е Т О В

•

**ПОИСКИ
И
СВЕРШЕНИЯ**

З А М Е Т К И
О СОВРЕМЕННОСТИ
ИСКУССТВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИСКУССТВО
МОСКВА • 1965

Эта книга — критические заметки о спектаклях, кинофильмах и прозаических произведениях последних лет, объединенные стремлением выявить, насколько глубоко современное искусство раскрывает характер эпохи и прежде всего психологию современника.

Анализируя многочисленные произведения, автор пытается определить понятие современности в искусстве. Несмотря на то, что не все суждения автора бесспорны, книга подкупает искренностью и глубокой заинтересованностью.

НЕ ПРОВОЗГЛАШАТЬ, А ИССЛЕДОВАТЬ

В выступлении на Пленуме ЦК партии по идеологическим вопросам, объясняя столкновение критики Запада с нашей концепцией искусства, Константин Федин остановился на недооценке нашими оппонентами «историзма художественных явлений». Федин говорил о «настойчивом желании иных западных искусствоведов видеть чуть ли не повсеместно в мире угодную им последовательность развития художественных форм», о том, что всякое национальное искусство, позволяющее себе не повторять очередную моду, господствующую сегодня на Западе, зачисляется «по разряду недоразвитых». Но, подчеркнул Федин, «разве история каждого народа не прокладывает особого пути художникам этого народа?»

Требование следовать «моде» обычно сопровождается заявлениями, что «реализм давно отжил, а следовать каким-либо традициям — консервативно», — бездумными заявлениями, не считающимися с очевидностью, перечеркивающими творчество замечательных художников-реалистов, борьба и искусство которых вызывают самое глубокое уважение. Трудно понять тех, кто ставит под сомнение достижения и завоевания реализма XX века по сравнению с веком XIX. А ведь порой можно услышать весьма категорично высказанные утверждения о том, что крупнейшие писатели нашего столетия «в лучшем случае» топчутся на месте, довольствуясь сегодня тем, что делал Бальзак сто тридцать лет назад!..

Между тем споры, дискуссии о новаторстве, традиции, консерватизме и прогрессе в искусстве, особенно о том, что же такое современность в искусстве, возникают часто и сейчас. «Неужели может существовать, ска-

жем, кинорежиссер, совершенно сознательно, так сказать принципиально, замысливший создание несовременного фильма?» — спрашивают порой с простодушной демагогией. Действительно — «неужели?». Ведь из всех искусств кинематограф наиболее чутко реагирует на малейшее изменение атмосферы времени. Хотя бы поначалу даже чисто внешне, «формально» — просто констатирует, изображает. И еще ничего не зная о том, что скажут нам авторы, мы уже видим и город и героев фильма. А на женщине шляпка 20-х годов, а садится она в «шевроле» модели 1960 года. «Липа! — кричит зритель. — Обманули!..». Впрочем, по такому поводу зрителю «кричать» не приходится. Фильм создается не в кабинете, где сидит забывший о времени автор, делают его, конечно, десятки людей, и потому такая «накладка» практически маловероятна. Забудет режиссер — подскажет оператор, наконец, актриса никогда не сядет в «шевроле» последней марки в шляпке своей бабушки — она ее просто не наденет.

Но это, разумеется, преувеличение. И тем не менее мы нередко встречаем в кино: каждая шляпка с завидной точностью соответствует автомобилю, которым управляет героиня, а ощущения современности, самой атмосферы, духа времени — в ленте нет. «Липа, — говорит зритель устало и довольно безнадежно, — опять обманули...». В чем же тут все-таки дело? Очевидно, режиссер здесь даже не пытается постигнуть существо и связь событий, о которых рассказывает, а только украшает ленту удачно найденными, но чисто внешними приметами времени.

Споры об искусстве и его современности становятся у нас подчас очень острыми. Стремление некоторых осторожных критиков ограничить стилевое новаторство, даже его категорическое отрицание, и попытка «втиснуть» его в нормативные рамки, понимаемые порой чрезвычайно «широко» и «прогрессивно»; утверждение невозможности непосредственной связи между искусством прошлым и будущим — качественный скачок к искусству новому, неведомому, непостижимому «обывательским» представлениям, воспитанным Толстым и Шекспиром («психологизм умер, да здравствует Урания!»); осторожное отношение одних и вдохновенное неистовство, вооруженное современной иронично-

стью и «простотой обращения» других, с апломбом прозревающих будущее искусства.

Можно всем этим умиляться (горячность спора — свидетельство движения мысли!), но важнее попытаться понять. Стремление прежде всего и на всякий случай «закрыть» и «не пускать» ородни бесшабашной и весьма легкомысленной страсти к «открыванию». И это не парадокс, хотя «открыватели» человечески несравненно симпатичнее. Как заманчива элементарная логика: наши деды, лузгая семечки и сдвигая на затылок картузы, топтались возле афиш синематографа, полагая его балаганом, снобы надменно разглядывали Чаплина в монокль — современные «приват-доценты» иронически улыбаются над самой возможностью кибернетического искусства! Посылка верна — вывод провозглашается сам собой: будущее принадлежит Урании! Впрочем, это не столько логика, сколько софистика. Во всяком случае, бездоказательность, безапелляционность в спорах об искусстве не может заменить исследования. Современник наслушался уже всяких категорично высказанных художественных деклараций. Он хотел бы убедиться, «пощупать»... Можно провозгласить современным обнажение конструкций поэтической мысли — важнее эту живую конструкцию проанализировать.

Размышляя в своей книге «Художественная проза» о преемственности и связях нашего искусства с общечеловеческой культурой, В. Шкловский записал, говоря об античном искусстве: «Счастливое детство человечества нам нужно, но его нам недостаточно». Собственно, это ощущение «недостаточности» великих произведений искусства прошлого и побуждает художника искать новые средства изображения. «Смена школ, их спор и взаимоотрицание является не столько спором творцов, сколько осознанием накопившихся изменений», — пишет Шкловский в той же книге. Осознание «накопившихся изменений», на мой взгляд, значительно плодотворнее звонких деклараций некоторых критиков, рассчитанных главным образом на эпатаж обывателя, хотя, разумеется, борьба с обывателем может вестись и таким образом...

А изменения меж тем произошли, и не замечать их попросту невозможно. Эти изменения уже в самой ат-

мосфере сегодняшнего дня, в ритме, дыхании самой жизни. Они стали фактом, с которым нельзя не считаться. Возьмем хотя бы одну сторону этого явления. Разве уже, скажем, сам облик сегодняшнего современного города не изменился за последние несколько десятков лет настолько, что приходится говорить не об одном городе — состарившемся, перестроившемся, сменившем один вид транспорта на многочисленные другие и т. п., — а о том, что это два города — старый и новый? Но ведь и ритм жизни человека — нашего современника значительно больше не похож на жизнь его деда, ходившего по улицам того города, в их жизни больше разницы, чем схожести...

Но пока что речь идет об изменениях только внешних. Между тем и всякий разговор о «вечности», «неизменяемости» духовного мира человека, подверженного будто бы только действию извечных инстинктов, диктующих его устремленность, очевидно же, несостоятелен. Духовная жизнь современника в значительно большей степени обусловлена социальными изменениями, происходящими в мире, чем мы привыкли думать. И это вполне естественно.

Люди живут в новом ритме, острее чувствуют ситуацию и глубже проникают в суть явлений. И искусство, стремящееся быть современным, не может эти изменения не отражать. Но как?

Может быть, речь идет об искусстве принципиально новом, о некоем фантастически новом искусстве? Аналогия охотно подсовывает козырь проповедникам ультрасовременного механического искусства: над кинематографом смеялись, а сегодня кино одно из признанных, главных искусств — то же самое, мол, происходит теперь с кибернетическим искусством! А они, «первооткрыватели», словно бы того и ждали, видят наконец «обетованную землю», а уж тут можно говорить все, что приходит в голову: «не воплощает» нового стиля ни мастерство Урусевского, ни темперамент Охлопкова, ни проза Эренбурга и Пановой; можно похлопать по плечу Брехта — «кое-что было!..», печально улыбнуться имени Хемингуэя — «старомодно», «культ детали» побоку; психологизм — это усовершенствованный Диккенс и Толстой... Однако жизнь сложнее, искусство тоже, накопление изменений конечно же не

клуба из «золотых роз», но и качественный скачок к новому искусству — не прыжок кенгуру...

Что же характерно сегодня для нашего советского искусства, что представляется нам существом современности и выражает важнейшую, наиболее плодотворную тенденцию нашего искусства?

Говоря о современности советского искусства — искусства социалистического реализма, — нельзя забывать, что она прежде всего в новом, революционном содержании, которым наше искусство пронизано с первых лет своего возникновения, что живые традиции и связи социалистического реализма с русским классическим искусством XIX века, с прогрессивным зарубежным искусством постоянно обогащались и определялись самим содержанием нашей жизни, что новаторство нашего искусства всегда выросло из глубоко правдивого осмысления конкретной действительности. Отсюда прочные связи сегодняшнего советского искусства с искусством 20-х и 30-х годов, необычайно остро и непосредственно отражавшим сам процесс ломки старого и созидания нового мира, с искусством первых десятилетий существования Советского государства.

Между тем некоторые критики у нас и за рубежом отрицают живую связь литературы 20-х — 30-х годов с искусством предшествующей эпохи, с одной стороны, и с нашим современным искусством — с другой; объявляют анахронизмом реалистические традиции современного советского искусства — его глубокий психологизм, социально наполненную конкретность, повышенный интерес к жизни; «современность» искусства, по их вольной или невольной логике, предполагает забвение традиций русского классического искусства, а коль речь идет о литературе, то традиций как Толстого, Достоевского, Чехова, так и их «наследников» — Фадеева, Шолохова, Леонова, Эренбурга, Малышкина, Олеси, Платонова.

Произведения последнего десятилетия дают огромный материал исследователю, который видит современность искусства прежде всего в истинности отображения реальной действительности. Проблематика, конфликты, поиски характера в произведениях, которые мы называем сегодня современными, непременно связаны

с самой атмосферой нашего времени, которую определяют решения XX и XXII съездов партии, восстановившие ленинские нормы партийной и государственной жизни, открывшие огромные возможности трудовому творчеству народа. Отсюда стремление современного искусства к глубокому анализу явлений жизни, конфликтов и характеров, стремление художественно осмыслить эпоху. Отсюда страстная гражданственность нашего искусства и зрелость гуманизма, который оно утверждает, участвуя во всенародной борьбе за воплощение Программы партии — программы строительства коммунизма.

Наше искусство отвергает сенсационность, бьющую на эффект конъюнктурную «остроту», стремится к постижению существа действительности, к пониманию человека во всей его сложности. Современному искусству чуждо всякое внешнее украшательство, беллетристическая экзотика; для него характерно самое пристальное внимание к человеку, его душевному миру. Идет борьба за нового человека, поэтому в искусстве так остро ставятся проблемы воспитания в людях коммунистических качеств: творческого отношения к труду, мужества и бескомпромиссности в общественной борьбе, гуманности и равенства во взаимоотношениях.

Истинно современный художник именно в такой художественной «конкретности» в естественности течения самой жизни ищет и находит социально-психологическую основу характера и правду жизни.

Можно бесконечно и громогласно открывать новые «черты» современности искусства, без которых якобы самое талантливое произведение будет всего лишь традиционным, объяснять закономерность появления этих «черт» ритмом жизни, достижениями науки, связями с зарубежным искусством и т. п. — и ни на шаг не продвинуться в понимании существа современности искусства социалистического реализма. Потому что сами по себе «черты» современности всего лишь очередной формальный прием, одежда, в которую «рядится» произведение, выдающее себя за современное. Для того чтобы говорить о современности советского искусства, необходимо в каждом конкретном случае анализировать содержание той или иной приметы, подробности, детали, пытаться понять закономерность ее возник-

новения именно в этом произведении; прийти к пониманию существа современности нашего искусства можно, только раскрыв содержание современного характера и современного конфликта...

«Поэт хочет сделать идеи, которые он возбуждает в нас, настолько живыми, чтобы мы воображали, будто получаем действительно чувственное представление об изображаемых предметах, и в то же время совершенно забывали об употребленном для этого средстве — слове». Этими словами Лессинга, точно и ясно определяющими существо, так сказать, «функцию» детали в произведении реалистического искусства, закончил Марк Щеглов статью о «Верности деталей». Критик говорил о детали как о «последнем мазке», как о «чуть-чуть» искусства («блик, интонация, миг жеста, оттенок слова, подробность портрета или аксессуара»), «через которую художественное изображение вдруг как бы «осветится», заживет, как будто даже задвигается и тепло задышит, неся с собой поток впечатлений, тревожа и умножая наши чувства и мысли...». Речь шла о первостепенном значении характерной художественной детали в художественном творчестве, о том, что «только благодаря этой художественной «верности деталей» и возможно «полное воплощение в плоть (прекрасные слова Гоголя) типического характера в манере реализма».

Старый традиционный «косный» разговор о классической проблеме реалистического искусства. И тем не менее его следует продолжить. «Функции» детали в ткани художественного произведения не сводятся только к внешней живописности изображения, речь идет даже не об «оттенках», «интонации», не об аксессуарах, но об интересе искусства к таким деталям, жизненным фактам или подробностям, за которыми стоят порой события, переворачивающие судьбу человека, необычайно важные для постижения характера времени; о единичных фактах, которые, по словам Г. Успенского, «связаны с общим строем жизни; попав в такую густую атмосферу существенных подробностей, читатель неизбежно становится участником происходящего, его сопереживание обостряется...

Но этой классической ролью значение «подробности» в современном реалистическом искусстве не огра-

ничивается. Да, пока что речь шла о традиции использования детали. Но вот подробность жизни¹ становится одним из важнейших инструментов анализа «узловых» проблем времени и глубинных движений внутреннего мира человека.

Речь идет не о «старых одеждах», в которых хочется разыграть «новый акт» исторической драмы, не об «улучшении» Толстого и Достоевского, не о вожделенной мечте непременно дождаться «своего» Шекспира, но о важнейшей тенденции нашего искусства.

Новаторство в реалистическом искусстве — наиболее совершенное средство постижения существа жизни, современности.

Впрочем, все это разговор конкретный, требующий не слов, а внимательного рассмотрения произведений нашего современного искусства, исследования. Рене Клер заметил как-то, что важнее сравнить разные фильмы, чем выбрать из них лучшие: «Сравнивая фильмы различных направлений и разных стран, можно извлечь урок, полезный для кино в целом». Попробуем приглядеться и не только к фильмам «различных направлений», обратимся к произведениям разных родов — быть может, нам посчастливится понять нечто важное о природе современности нашего искусства.

Итак, разговор о «накопившихся изменениях», о сегодня советского искусства.

Следует ли просто отмахиваться от «другой» точки зрения — попытки страстно и вдохновенно прозреть контуры искусства будущего, в полемическом запале зачеркивая так трудно найденное сегодня и объявив с «позиции» уходящих далеко вперед веков позабытыми «нюансами» наши нынешние беды и напасти? Не знаю. У человека одна жизнь. Он волен выбрать себе дело по душе, отдав ему время и силы. Только ведь нельзя думать лишь о себе. А жизнь бывает не только радостна, но и трудна, порой горька, ее конфликты в минуты слабости кажутся людям неразрешимыми. И современность нашего искусства, наверно, не столько в некоем его абстрактном соответствии атмосфере

¹ «Подробность жизни» представляется мне понятием более широким, чем деталь: это — и развернутая деталь, и момент, и даже эпизод.

времени (может ли быть «абсолютным» соответствие такой условной, чуть ли не субъективной категории, как «атмосфера времени?»), сколько в страстном желании ответить требованию своей эпохи. И это не конъюнктура, не ригоризм и не «сапоги всмятку». Это разумный, трезвый, а потому современный анализ своих сил и возможностей, стремление понять современника и помочь ему.

Анализируя некоторые произведения советского искусства — театра, кино, прозы, — автор далек от мысли, что они и являются эталоном современности в нашем искусстве. Но эти произведения — их достоинства и слабости — дают возможность сделать обобщения, выявить тенденции. Мы отчетливо увидим в них два непохожих отношения к жизни, искусству, его сегодняшним целям и задачам, две резко и определенно высказанные точки зрения. Одна из них умело и ловко приспособливает искусство для удовлетворения страстишек «потребителя», полагая, что цели искусства этим и ограничиваются. Такое искусство стремится только увлечь, поразить, позабавить или — в лучшем случае — проиллюстрировать действительность, только констатировать случившееся. Странники другой точки зрения стремятся прежде всего разобраться в происходящем, понять его и тем самым помочь современнику в его реальной жизни, в его повседневной борьбе за коммунизм. Речь идет об одном из живых сегодняшних «конфликтов» нашего искусства: между беллетристикой и подлинным, высоким искусством. Мы увидим, что эти две точки зрения, принимая разные формы, определяют два отношения к тому, что и как должно изображать искусство социалистического реализма.

ЧЕЛОВЕК В ЛУЧЕ СВЕТА

ЗРИТЕЛЬСКАЯ РАЗНОГОЛОСИЦА. БЕСКОНЕЧНЫЕ «ПОЧЕМУ?». НАД КЕМ ПЛАЧЕТ СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕЛЛИГЕНТНАЯ ДЕВУШКА? ЧЕЛОВЕК В ЛУЧЕ СВЕТА. МАСТЕРСТВО ИЛИ БЕЗДУМНОСТЬ? «ВОСКРЕСНОЕ» ИСКУССТВО...

1

«— Значит, вам надоел театр?»

— Вы же знаете, что сегодняшний театр меня не радует.

— Почему? — спросил я его с самым невинным видом.

— Почему? Почему?.. Потому что он недостойн своего прошлого, перестал выполнять свою миссию, то есть оказывать благотворное воздействие на общество, открывать ему истины, вселять надежды, укреплять веру, в которой оно так нуждается...».

Диалог этот не был услышан в фойе театра и не сочинен мною за письменным столом. Это всего лишь разговор Жемье с его оппонентом из книги Фирмена Жемье «Театр», выпущенной издательством «Искусство». И тем не менее мне захотелось в этом разговоре участвовать, более того — его продолжить, оспорить или с ним согласиться. Прежде всего потому, что мне надоел театр, что сегодняшний театр меня и радует и огорчает, что разговор о том, выполняет ли наш театр «свою миссию», то есть оказывает ли он «благотворное воздействие на общество» — открывает ли ему истины, вселяет ли надежды, укрепляет ли веру, — на мой взгляд, самый важный разговор о театре. Причем нужен он не только для того, чтобы сказать: да, вселяет, да, укрепляет или, наоборот, — не оправдывает; нужен, чтобы прояснить вопросы чрезвычайно важные для понимания путей развития нашего театра и искусства вообще.

«Театр — это школа слез и смеха, — говорил Гар-

сия Лорка, — это трибуна, с которой можно свободно вскрывать пороки отжившей или ложной морали и разъяснять на живых примерах вечные откровения человеческого чувства».

Да, именно и вечные и на «живых» примерах — такова двойственная природа искусства: нечто универсальное, вневременное, переходящее из века в век, одинаково потрясающее современников Фидия и Корбюзье; и неотрывное от нас сегодня, нечто живое и непосредственное, что мы с радостью узнаем в стихах современного поэта, нечто такое, что не дано было открыть даже Гёте. Театр сейчас, в это самое мгновение, открывает и несет зрителю еще трепещущую истину. Может быть, она и станет вечной, но именно сегодня она была необычайно нужна...

Но, быть может, задача современного искусства сцены совсем в другом — просто в создании «театрального праздничного зрелища», «спектаклей-праздников», и вечные истины и «проклятые вопросы» только отвлекают от этой «главной задачи современного театра»? Есть и такая точка зрения; порой она перестает быть всего лишь полемическим утверждением, становится позицией театра, казалось бы, живого, яркого, талантливого... Иногда обе «точки зрения» весьма легкомысленно объединяют — и волки сыты и овцы целы — зритель и повеселится и кое-что полезное вынесет. Чего в этом компромиссе больше — беспринципности, страха перед жизнью, равнодушия? А Лорка между тем говорил: «Театр, не вобравший в себя душу своего народа... драматические судьбы ее людей, их радость и горе; театр, в котором не бьется пульс социальной жизни, пульс истории, — не имеет права называться театром».

Категорично сказано. Что ж, поэт, республиканская Испания, фалангисты, пятая колонна в Мадриде, а враг у его ворот. Может быть, слишком категорично?..

Один из самых любимых в Москве — театр Вахтангова. Самый модный спектакль — «Иркутская история»! Успех! Трижды успех! У зрителя, у театра, у критики...

Занавес в последний раз опустился, но зрители не торопились уходить, не вытирали слез, а глаза у многих все равно были счастливыми.

— Какие неограниченные возможности у театра, — громким полусшепотом говорили слева. — Сказали бы мне, что на сцене будет шагающий десятикубовой экскаватор, что речь пойдет о том, что «пробило» купроксный выпрямитель, — я б, наверно, в театр не пошла — напугалась. А ведь четыре часа и — напряжение! Спектакль кончился, а я помню про «шагающий» так же, как и про Борисову...

— Дело не в этом, — спокойно и назидательно внушали кому-то справа. — Дело в том, что «производственное» — то, чему герои драмы отдают все свои силы, — органически связано с их судьбой, раздумьями, со всей их жизнью. Вот именно — органически. Вам угодно, чтоб все было «про нас»? Извольте...

— А какая находка — вечерние костюмы «хора»... — задыхался голос слева. — Надень режиссер на них спецовки — все пропадет! Именно такой «хор» и несет современность...

Зрительская разноголосица! Вкусовщина!.. Но вот мнение профессионалов. Пьеса Арбузова — это некий художественный синтез, в ней «откровенная театральность и тонкий психологизм», «конкретность мелких, незначительных житейских подробностей и пафос открытых обобщений, прямого словесно выраженного осмысления существенных проблем времени». Словно бы перед нами та самая драма жизни, к которой стремятся душой и драматурги, и режиссеры, и критики, и уж прежде всего — зрители. И «театральность», и «психологизм», и «незначительные житейские подробности», и «пафос открытых обобщений»...

Жила-была Валя. Жизнь у нее сложилась нескладно — ни отца, ни матери. И она построила себе «биографию» сама: «вертела ручку у кассы», «трепалась» с покупателями, ходила в кино «на последний сеанс» с разными кавалерами, отмахивалась от серьезных разговоров, пряталась от них за нарочитой бесшабашностью. Пришел человек совершенно ей противоположный. Твердо знающий, зачем он живет, уверенный в правильности своей жизни, благополучный. Полюбил Валю и женился на ней. А Валя в любовь не верила. Но уж очень он не похож был на все, чем жила до сих пор, да и сил больше не было так жить. И она вышла замуж и родила Сергею двух близнецов...

ла близнецов, а муж ее нелепо и глупо погиб. Но героиня к тому времени уже стала другой — она полюбила. А «полюбив, человек распрямляется, как цветок на свету». И Валя пошла работать в передовую бригаду на шагающий экскаватор. Кроме того, драматург «осложнил» свою драму «хором», а Евгений Симонов, поставивший спектакль в театре Вахтангова, выпустил «хор» в концертных костюмах, сделав условность драмы особенно современной...

Но попробуем разобраться в том, что нам только что показали. Кто такая героиня пьесы Валя и почему она стала «дешевкой»? Стоит только задаться таким вопросом, как невольно оказываешься в недоумении. И правда, почему? Молодая, здоровая, одинокая — на передовой стройке, в наше время... Как сформировался такой характер? Драматург об этом умалчивает, режиссера это не интересует.

Разумеется, в участи героини и в самом сюжете пьесы никакого открытия нет. В каких-то похожих ситуациях (совсем в других, и речь там шла о другом, и тем не менее...) оказались когда-то Настасья Филипповна и Катюша Маслова. Но ведь мы знаем все об этих женщинах не только потому, что Достоевский и Толстой раскрыли нам обстоятельства биографии своих героинь, а потому, что писатели создали социальные характеры: за судьбой милых, неудачливых в жизни женщин мы видим и время со всей его неприглядностью. Можно представить себе и то, как стала «не то чтобы попросту шлюхой» героиня стихотворения Слуцкого (вспомните «прожженный бульвар»), и как мечтала она о замужестве, и как сын, рожденный ею в муках, «белесый, точно отец», заслонил ее от ее обид...

Ну а все-таки почему арбузовская Валя стала «дешевкой»? Может быть, ей просто нравилось ходить в кино с разными кавалерами? Другого объяснения драматург не дает, режиссер его не ищет, а зрителю самостоятельно придумать его невозможно...

Итак, никогда о серьезных вещах Валя не задумывалась, в них не верила, жила как птица небесная, сегодня не знала, что будет делать завтра, и т. п. Но вот появляется «хор» и начинает Валью уговаривать, что ей плохо, что кругом «играют дети», но это не ее дети, что она совсем одна, ее «никто не разбудит утром»... И Ва-

ля понимает, что неплохо бы выйти замуж. И, естественно, хочет выйти замуж за Виктора, с которым сейчас «гуляет». Но Виктор, так же естественно, не хочет и не собирается на ней жениться: была ему охота жениться на «дешевке», да и весь характер их отношений проблемы женитьбы никогда не выдвигал. И Валя становится женой Сергея.

А Сергей и лучший производственник, и человек состоятельный, и вообще во всех смыслах положительный. И вот именно он предлагает Вале выйти за него замуж. История эта и сентиментальна, и трогательна, и, может быть, драматург наблюдал такой случай — чего только в жизни не бывает, — но это всего лишь глупый случай. Просто Вале «повезло».

Но режиссер понимает—здесь что-то не так. Если бы Валя была просто «дешевкой», такой человек, как Сергей, к ней бы не подошел. Он влюбился не в красоту Вали. Сергей заметил в этой пустой девчонке скрытую возможность «выпрямления», увидел «надрыв»... Но в драме Арбузова «надрыва», по существу, нет, а режиссер знает, что это необходимо, — иначе спектакля не будет. И вот Юлия Борисова в блистательном концертном номере выдает такой «надрыв». В нем—неудачно сложившаяся жизнь, мечты о счастье, неумение его построить, замкнутость, несмотря на внешнюю распахнутость души, горечь и незащищенность.

Но всего этого в пьесе, по существу, нет. И постановщик, пытаясь «спасти» драму, невольно обнажает слабость ее драматургии. Ведь если Валя на самом деле никакая не «дешевка», если у нее «надрыв» и все это значительно серьезнее и сложнее, то почему все вокруг к ней плохо относятся? И не только хулиганы и обыватели, не только ханжи и лицемеры, но и бригада «шагающего»? А осуждают Валю единодушно все — от «интеллигентного» Родика до «простачка» Лапченко. А казалось бы, уж кому, как не этим хорошим, честным, искренним ребятам, понять ее. Ну не подать ей руку помощи, так хоть «камень» в нее не бросать. А они бросают! Но, может быть, и это всего лишь случайность — недопоняли, у них и своих дел много — бывает и так?..

Но все это «побочности», полагает драматург: важно не раскрытие беды или вины Вали, а «выпрямление»

ее характера. Но оказалось, что она, и став женой, никак не «выпрямляется»: дети, пеленки, обед мужу... Не реагирует Валя на разговоры об Аденауэре, обижается, когда говорит ей Сергей о работе: «На Волге какая-то дивчина всей сменой на шагающем командует...» И тогда драматург находит «выход», и появляется еще одна нелепая случайность — Сергей тонет... Не много ли случайностей для одной драмы, рассказывающей о нашей жизни? Вале не повезло — выросла без отца, без матери; не повезло — «крутила ручку у кассы»; повезло — встретила Сергея; не повезло — он утонул... и т. д. Драматург и не пытается исследовать драматическую историю самой возможности возникновения характера героини, причину конфликта, проходит мимо самого интересного для художника, задумавшего создать современную драму. (Какой уж там «художественный синтез», «тонкий психологизм» и т. п., когда перед нами заданные схематические персонажи, сконструированный случайный и частный сюжет.)

В статье «Как была написана «Иркутская история» А. Арбузов теоретически обосновал «закономерность случайности» в своей драме. «Многим гибель Сергея в пьесе кажется случайной, но разделить эту точку зрения я не мог... — пишет Арбузов. — Случайность в театре иногда только подчеркивает закономерность явления. Разве платочек Дездемоны, увиденный Отелло в руках Кассио, не случайность? А ведь на этой «случайности» построена вся шекспировская трагедия».

«Отелло», по словам Арбузова, «построен на «случайности» с платочком Дездемоны. Очевидно, и поражение Гамлета в поединке с Лаэртом не больше чем случай (он так же случайно мог бы и победить, а потому и смерть Гамлета в трагедии всего лишь «случайность»! Хотя на самом деле случайность с платочком Дездемоны или случайное поражение Гамлета в поединке — всего лишь случайности... сюжетные. Тогда как смерть Дездемоны, Отелло или смерть Гамлета — закономерность, и обе трагедии действительно на этом «построены». Потому что в сюжете этих произведений могло не быть ни «платочка», ни рокового поединка, а герои бы все равно погибли... Но ведь смерть Сергея — не такая случайность. В ней нет никакого смысла, кро-

ме только сюжетного, — как же иначе показать «выпрямление» героини!

Отказавшись от исследования причин возникновения характера, его судьбы, природы конфликта в своей драме, Арбузов обосновывает это теоретически в той же статье: «В драме, пожалуй, не столь важна причинность возникновения того или иного мотива — в конечном счете, все решает степень, характер и мощь его дальнейшей разработки». Будто бы может идти речь о «мощи характера», если он взят неизвестно откуда и сконструирован только для удобства развития действия...

Но все-таки есть попытки объяснить причину конфликта драмы Арбузова, «судьбу» характера. Валя стала «дешевкой» потому, что «за кассой сколько хотела денег зарабатывала», не «на одну только зарплату жила», потому, что «нечистые, хоть по мелочи, да уворованные деньги создали у нее ощущение собственной нечистоплотности и безответственности» и т. д. и т. п. «Все это сказано в пьесе, и неправда, будто драматург молчит».

Итак, вся Валина «беда», по существу, профессиональна — она в работе с деньгами. А от злата спокон века всякая скверна идет. Вот и Валя на этом споткнулась. А работай она, скажем, уборщицей, учительницей, театральным режиссером или критиком — не могла бы «зарабатывать» денег, сколько хотела, и соблюла бы себя. (Кстати сказать, почему это «сколько хотела»? Если так, дело бы пахло элементарной уголовщиной!) Одним словом, будь у Вали другая, более «приличная», по мысли критиков Т. Бачелис и К. Рудницкого, специальность, не стала бы она «дешевкой». Какой простой, хоть и оскорбительный для работников торговли вывод! Но главное здесь даже не легкомыслие критиков, не думающих идти дальше того, что сказано в пьесе и не пытающихся вскрыть реальное содержание жизни, ее современный конфликт, но то, что драматург действительно не дает никакого другого объяснения причин беды своей героини. В пьесе сказано: «не на одну зарплату жила» — и довольно!

А между тем, создавая такой характер, драматург не мог не исследовать причин его формирования, сводить существо происходящего к бедам профессиональ-

ным, к случайностям и частностям, пройти мимо его современности, социальной значимости. Как же иначе выполнить резонное требование Арбузова: сделать театр «более чувствующим и, что особенно важно, более думающим»?..

В театре Вахтангова «Иркутская история» идет ярко, празднично, со множеством отдельных удач и открытий. И декорация: уходящая в бесконечность дорога, по которой приходят и уходят герои, и, казалось бы, превосходная Борисова... Но главное в пьесе и спектакле — Валя, ее «выпрямление» — раскрывается и доказывается схематически. Зато в спектакле возникает и становится чуть ли не центральной тема девической «чистоты», бракосочетания как некоего ритуала, панацеи от жизненной неустроенности.

Валя, казалось бы, ничего преступного не совершила, но все (в том числе и люди хорошие) к ней скверно относятся, осуждают ее за то, что она себя не «соблюла». Об этом говорит Родик: «Валька-кассирша особа всем довольно известная»; Лапченко: «И кто с ней только не ходил... в это самое кино... Думаете, зря ее прозвали Валька-дешевка?»; Лариса: «Ты, Валентина, так рассуждаешь (о женитьбе. — Ф. С.) потому, что это для тебя недоступное счастье»; наконец, сама Валя в ночь накануне свадьбы мучается оттого, что друзья Сергея «осудят» ее, «отвернутся — и одни мы пойдем по улицам... А встречные будут смеяться нам вдогонку...». Но вот свадьба, а на ней маленькая московская школьница — сестра Родика — произносит целую речь «в развитие» этой мысли: «Я вот гляжу на вас и думаю, какое это счастье — свадьба. И разве не радость знать, что ты сберегла себя для любимого и совесть твоя чиста перед ним, как это белое свадебное платье... Почему вы плачете? Не надо, не надо плакать, Валя...» Сначала кажется, что это только лепет глупенькой девочки, что сейчас все это сведут к шутке, что ли... Но Валя действительно плачет, все гости на свадьбе замолкают. Сергей встает, готовый защитить свою невесту, — разговор идет всерьез. Слова глупой девочки воспринимаются трагически, автор становится патетичным: «злорадный, бывалый, прожженный и хитрый бульвар» из стихотворения Слуцкого торжествует — Валя-то ведь себя не сберегла, совесть-то ее не чиста, как ее бе-

лое платье!.. (Кстати сказать, в пьесе «белое платье» задумано несколько абстрактно-всеобъемлюще — как «очищение»: «Хор набрасывает на Валентину белое подвенечное платье», — говорит Арбузов в ремарке. В спектакле Валя ждет Сергея уже одетая в это платье. Она совершенно сознательно, так сказать, вполне реалистически готовится к «тайнству»...).

А ведь драматург уверяет нас в том, что написал драму жизни; внешне осовременивает ее — тут и похожесть на много раз виденное, и характерные современные словечки, и простота, непосредственность человеческих отношений. Постановщик настаивает на том, что это спектакль о современности, пытается создать психологически сложный (хотя ничем не обоснованный) характер героини — и вдруг какая-то мещанская толчея вокруг подвенечного платья! Но при чем здесь Ангара, шагающий экскаватор, правда нашей жизни, ее сложность и серьезность, о которых так красиво говорят четыре молодых человека, одетые в концертные костюмы!

К слову сказать, знаменитая фраза, которая приводит в такое восхищение критиков «Иркутской истории»: «Что человеку для счастья нужно? Чтобы дело его было хоть чуточку лучше, чем он сам...», в которой находят выражение и пафос нашей жизни, — на самом деле фраза довольно неуклюжая и по мысли нечеткая. Почему, собственно, человек должен быть хуже своего дела? Может быть, он по крайней мере должен стремиться стать вровень с делом, которое делает?

И получается, что праздничность и яркость вахтанговской «Иркутской истории», подчас превосходное театральное, «игровое» — только «воскресное» прочтение драмы Арбузова не могут заставить нас забыть, что театр и драматург рассказали о жизни сбивчиво и схематично, что само их отношение к действительности, к ее современным проблемам неглубокое и какое-то до обидного легкое, порой неожиданно старомодное.

2

Случайный успех? Желание зрителя отдохнуть и отвлечься — попереживав? Успех объясняется причинами, не имеющими к искусству отношения?.. Но раз-

говор шел об интересном театре, я всю жизнь любил его и, забывая, знал, что люблю, хотя уже трудно вспомнить, как эта любовь возникла...

Бывает так, что человек любит что-нибудь с детства. Может быть, ему когда-то сказали, что это следует любить, может быть, какое-то яркое детское впечатление осталось в нем на всю жизнь. «Я люблю», — говорит человек и представляет себе это нечто ярким — и еще больше укрепляется в своей любви. Так рождается традиционное отношение к какому-то явлению — инерция чувства, мешающая взглянуть на предмет как бы заново, заново оценить его и понять...

Я смотрел спектакли театра Вахтангова один за другим. Я приходил на них, как на праздник. И он (театр), как мы привыкли считать, начинался с вешалки. Как и всякий театр, шуршал юбками, улыбался стеклами биноклей в высоких ярусах. Он только готовился к встрече со мной, может быть, тщательнее, чем другие театры. Праздник был в широких фойе, со стен которых из деревянных рам смотрели любимые актеры и прелестные актрисы, а прекрасные эскизы отличных художников напоминали о великолепных спектаклях; в том, как просто и значительно билетеры приглашали зрителей пройти в зал, — во всей атмосфере театра, которому есть что порассказать о прошлом, но который и не помышляет о музейных добродетелях. Одним словом, мысль о «праздничности» как первооснове современного театрального искусства сама громко заявляла о себе, стоило только переступить порог театра имени Вахтангова!..

Да, праздник. Но меня мучили «проклятые» вопросы. «Иркутская история» породила немало тревожных сомнений. Я боялся, что театр своим «колдовством» зачарует и обманет меня, пытался стряхнуть с себя его очарование. Но «колдовство», весь этот «праздник», так тщательно организованный, действовали безотказно. И мне начинало казаться, что и я за эту театральность. И тот удивительный контакт, который образуется у актера со зрителем (заставьте актера сыграть в пустом зале!). И то, как измученный, с потекшим гримом на побледневшем лице актер выходит кланяться, после того как упал занавес. И то, как каждый раз иначе умирает на сцене Сирано — Астангов. И то, как я каждый

раз умираю вместе с ним... Только театр способен на такое, думал я, и в этом он вечен...

Но «пульс истории», перебивал я себя, вспоминая Лорку, «драматическая судьба своего народа», «радости и горе»; секрет успеха спектакля все равно — в современности, в понимании главного из того, чем живет человек сегодня... Это были слова, они подчинялись логике, строились в фразы и умозаключения.

А между тем современная советская девушка по-прежнему рыдает, а не улыбается безумным песням Офелии, и «заговор чувств», о котором тридцать лет назад писал Ю. Олеша, состоялся, и все те же классические драматические коллизии потрясают нас сегодня, как сто и двести лет назад.

«Чувства остались, — писал М. Щеглов, размышлявший о реализме современной драмы. — Остались старые возвышенные драматические коллизии, питавшие и искусство драмы в течение столетий. Но они выступили в еще более драматических, остропсихологических, социально наполненных формах». Ведь очевидно же, что и современная «средняя интеллигентная девушка» плачет сегодня в театре Вахтангова не над Офелией из академического Собрания сочинений Шекспира, а над Офелией современной актрисы Елены Добронравовой. И это не парадокс. Современность нашей режиссуры сегодня в углубленном и самом пристальном внимании к новому в нашей жизни, к внутреннему миру советского человека, к поискам остродраматических и психологических, социально наполненных театральных форм. Вот на этом-то, разумеется, как можно более конкретно и следует остановиться...

Современность в искусстве — понятие сложное, оно касается любой проблемы искусства. И конечно же это — знание. Нельзя «хлопотать» о развитии социалистического искусства и быть невеждой, не замечаящим того, что происходит вокруг, что составляет атмосферу и пафос прогрессивных художественных исканий современности. Можно по-разному, очевидно, относиться и к итальянскому кино, и к театру Брехта, и к прозе Хемингуэя, и к фильму Калатозова «Летят журавли». Но, наверно, нельзя сегодня ставить на сцене Вахтанговского театра спектакль, не зная «Матушки Кураж», шедшей здесь пять лет назад в исполнении «Бер-

линского ансамбля», потому что это один из этапных спектаклей в современном мировом театре. Разумеется, эти поиски и эта связь с передовым современным искусством не могут быть чисто внешним, беллетристическим осовремениванием ситуации, «хором», поучающим споткнувшуюся Вальку-«дешевку». Эти поиски и эта связь должны быть органичными в произведении; они не могут только иллюстрировать проблему, создавая видимость современности. Они должны рождаться из анализа животрепещущей проблемы, раскрывающей реальные обстоятельства нашей жизни.

3

А занавес меж тем поднимался, и падал, и поднимался снова. Был и контакт с залом, и в глазах соседей слева и справа стояли слезы. Был превосходный театральный ритм, отвечающий теме, и великолепно выполненные массовые сцены, и «хор», и условность, и романтика, и сложность жизни, и верность тому времени, и современность точки зрения. Режиссер почувствовал и принял сердцем пафос романтической хроники «Города на заре».

Я еще жил предложенным Евгением Симоновым ритмом спектакля с его романтическим вихрем и чуть приподнятой, такой желанной действительностью, и нарочито «неприкрашенной» правдой, и «случайно забытой», словно бы неуместной красотой. «Что же в спектакле сильнее всего?» — думал я и видел перед собой финал — самое главное из того, что сделал режиссер. То, что и делало спектакль событием.

...На берегу реки стояли ребята. Их было почему-то страшно мало. Я не мог объяснить почему, но именно это я и увидел сразу. И был тот же берег, что и в начале спектакля, но теперь уже город поднимался над тайгой...

Их было страшно мало. Погиб Зяблик — может быть, самый удивительный человек в этом городе. Пропали Зорин и Жора, исчез Аграновский, сгинул Аленушкин; не было Наташи и Альтмана (они, конечно же, придут, но их почему-то до сих пор нет!). И с теми, кто стоял сейчас на берегу и вспоминал о прошлом, что-то произошло. Они стояли с опущенными руками и вспомина-

ли год жизни на этой земле. Все остальное сейчас было только рамкой и фоном — и тайга, и город, вырванный у нее, и «хор». В луче света стояли люди, и цена сделанного ими за год измерялась и жизнью товарищей, которых не было с ними (одни погибли, а другие изменили), и героическим и вместе с тем горьким опытом, от которого теперь не уйдешь.

Впрочем, может быть, и не было никакого «луча», мне было трудно вспомнить средства, которыми режиссер достиг цели, — было не до того, — но забыть ощущение суровой и горькой правды происшедшего, цены сделанного, о которых режиссер сказал скупой и просто, — я уже не мог.

Тот же Фирмен Жемье говорил, что театр должен вдохновляться примером Рембрандта, умевшего поведать тайную мысль человека, раскрыть его душу оттенками света, особым значением, которое он придавал лучу, падавшему на лицо какого-нибудь старика... Мне вспомнился другой спектакль Евгения Симонова, и я увидел Доменико Сориано, остановившегося однажды и оглянувшегося вокруг себя и почувствовавшего, что все, что делал он до сих пор и чем жил он, ничтожно мало; что то главное и прекрасное, что может составить счастье, — близость человека, все в тебе понимающего, который мог стать единственным прибежищем в равнодушной жестокости окружающего мира, — что это главное прошло мимо, а было совсем рядом. Что ему стоило только самому протянуть руку, а он отталкивал руку, протянутую ему. И горечь этого понимания, которое пришло так поздно, и жизнь, что стояла за этим пониманием, — стали и моим (зрителя) опытом и пониманием.

Время происходящего на сцене не всегда нужно точно датировать. Современность здесь в самом строе мышления героя, в значительной мере в том, как режиссер об этом сказал. Да, за всем этим, конечно же, и отличная драматургия и блистательная игра Рубена Симонова... но я видел и чувствовал мысль режиссера, пафос режиссера и его страсть. Я видел Доменико Сориано и Филумену, стоящих друг против друга в луче света, а вокруг них и сыновей, и друзей, и людей, так или иначе причастных. И благодаря тому, что театр играл главное в жизни своих героев, «забыв» обо

всем внешнем, драма героев Де Филиппо при всей несхожести моей радости и их радости, моей боли и их боли становилась мне близкой.

И потому я был счастлив, увидев и в «Городе на заре» стремление сказать о человеке правду, по которой зритель в театре так стосковался... Но коль разговор зашел о правде, следовало дойти до конца. Нет ли здесь противоречия между высоким драматизмом финала и «материалом» спектакля? — думал я. — Имел ли режиссер логическое право делать такой вывод? Драматургический материал самой «хроники» — ее конфликт, судьбы героев, их характеры — перерос те пьесы, в которых главный конфликт — столкновение городского юноши с первозданностью природы — называется романтикой. И финал спектакля сказал зрителю высокую и пронзительную правду о времени. Но столь глубокий вывод в спектакле никак не подготовлен: режиссер оставил неиспользованным внутренний драматизм ситуаций, удовлетворившись обстоятельствами только внешними, решив, что уже самих бытовых тягот жизни всех этих простых хороших ребят в течение первого года вполне достаточно для такого финала! К тому же, мол, смерть лучших и измена близких способны сделать человека мудрым.

Да, достаточно... Но можно ли сегодня говорить о Зорине или Аграновском, забыв о том, как и что формировало такие характеры? В спектакле краснобай и опереточный демагог Аграновский смешон и ничтожен с самого начала, так же как Зорин — только лежащая на поверхности «литературная» схема «кулацкой психологии». А между тем в жизни Лели — любимой Зорина — произошла трагедия (и не только «личная»), сама по себе достойная стать «материалом» высокой драмы. Между тем Зяблик погиб благодаря преступной воле или столь же преступному равнодушию Аграновского. Почему же в спектакле произошло такое «облегчение» конфликта, заложенного в ситуациях «Хроники»? Почему Зорин на сцене только загулявший купчик, Аграновский — явный болтун и фанфарон, Алешкин — бледный завистник, а Добров — профессиональный благодетель? Разве борьба с этими противниками могла привести Белоуса и Лелю к столь серьезному крушению иллюзий?.. Великолепный сам по себе

режиссерский «вывод» стал нелогичным. А ведь тех же «отрицательных» героев можно было увидеть по-другому, не отбрасывая уже завоеванное нашим искусством, направить на них луч света... И тогда недоговоренность драматургии была бы побеждена страстью постановщика и спектакль о строителях «города на заре» стал бы спектаклем о нравственных и социальных проблемах современности. В «Городе на заре» режиссер пошел где-то путем легким и протоптанным, умолчал о чем-то очень важном. А промолчать, конечно, не значит соврать, но значит — не сказать правды, значит оставить зрителя во власти возможных заблуждений.

4

Стремление не просто добросовестно прочитать пьесу, но говорить о жизни, «вторгаться» в жизнь, страсть и пафос режиссера — необходимые условия для создания подлинного большого спектакля. А страсть нельзя имитировать, каким бы высоким классом режиссер ни обладал. Спектакль может быть спорным и незавершенным, с провалами в частностях, которые, конечно же, в художественном произведении непростительны, но зритель примет спектакль и простит режиссеру эти провалы, если почувствует подлинное волнение, искреннюю заинтересованность режиссера в происходящем, поймет его ищущую мысль...

Зритель приходит в театр, который любит. У него какие-то детские радостные воспоминания о «Принцессе Турандот», ему приятно думать о «Мадемуазель Нитуш», спектакле, бог с ним, наверно, не очень-то современном в таком высоком смысле. Он любит «Сирано де Бержерака». Ему до сих пор хорошо, когда он думает об этих спектаклях, они формировали какие-то его очень важные эстетические представления о жизни... И вот «Стряпуха» Рубена Симонова. Это ли не современно? И тема и герои... Но... неинтересно. Наверно, это не категория в серьезном разговоре о театре, но — неинтересно!

А ведь спектакль поставлен действительно изобретательно... Но кажется, что, работая над этой комедией, постановщик ни на минуту не принимал всерьез того,

что он делает, старательно избегая всего, что могло помешать изящному и бездумному рисунку спектакля... Спектакль поставлен даже изящно! И декорации—грациозные переходы, виадуки, соединяющие сцену с кулисами, и чуть-чуть юмор, когда разговор, кажется, идет чуть ли не всерьез (скажем, финальная любовная сцена Павлины и Казанца), и безупречные (в духе драматургии пьесы) массовые сцены резвящихся пейзажей (даже когда они обсуждают колхозные дела и провожают друг друга в Казахстан).

Но ведь мастерство режиссера—это раскрытие главной мысли пьесы, умение сказать то, что читатель в чтении и не увидит, «вытащить» скрытую поэтическую мысль пьесы, а тогда, когда ее, по существу, и нет, найти ее в самом драматизме ситуации. И прежде всего—это выражение своего собственного отношения к действительности. А оно и в выборе драматургии, и в пафосе спектакля—принятии авторской мысли или полемике с ней, в направленности юмора, в трактовке образов. Режиссер, отказавшийся от мучительных и не всегда счастливых поисков выражения своей собственной главной мысли, важной сегодняшнему зрителю, пассивно согласившийся с бездумным или облегченным отношением драматурга к жизни, неминуемо придет к натяжкам и фальши. Он, быть может, добьется успеха в частностях, даже проявит блистательную выдумку в отдельных «игровых» моментах, но в целом спектакль оставит зрителя холодным—не про него!

Это еще более очевидно в другом спектакле театра—«Большом Кирилле». Спектакль кажется и иллюстративным и десятки раз виденным. В нем нет никакого открытия, своего взгляда. А ведь говорить сегодня о революции бесстрастно, заученно повторяя уже известное, по меньшей мере неинтересно...

Но вот знаменитый проход Ленина через зрительный зал...

Массовая сцена. Солдаты, рабочие, студенты. Проходные реплики. Раздражающее появление Маяковского, школярски бормочущего свои стихи,—все это разорванно, незавершено. И зрительный зал, не очень-то внимательно прислушивающийся к происходящему на сцене, ждет завершения, ждет чего-то, что должно связать воедино все его—зрителя—разорванные и не

связанные между собой впечатления и ощущения, надежды и страхи: чего-то, что должно в конце концов помочь и объяснить... И где-то точно найденный момент — кульминация: в свете прожекторов по залу идет Ленин. И зал встает — он дождался. И зал потрясен...

Мог ли режиссер добиться такого эффекта, оставаясь холодным, не совершая открытия, имитируя страсть, не думая над тем, как и какими надеждами живет зритель, получающий сегодня билет в театр, какие сомнения его волнуют, чего он, наконец, ждет от жизни?..

Но вот Ленин поднимается на сцену, на какой-то миг смешивается с толпой, проходит сквозь нее, исчезает в доме и появляется на балконе, чтобы сказать речь. И тот же самый зал, еще не оправившийся от потрясения собственным открытием, еще не смахнувший с глаз слез восторга и надежды, уже переговаривается, протирает стекла биноклей, откидывается на спинки кресел. Начинается «драматургия». Попытка режиссера преодолеть ее несовершенство кончилась...

Что же это — обыкновенный, так сказать, «технический» просчет режиссера, потеря таких страшно важных на театре секунд, когда внимание зрителя рассеивается, а напряжение спадает? Или это предмет для более серьезного разговора? Может быть, здесь постановщик всего лишь добросовестно следует драматургу, создавая чисто внешний, поверхностный рисунок спектакля?..

Дело, по-видимому, в том, что в некоторых спектаклях, таких, как «Сцены народной драмы» И. Сельвинского (особенно в тех частях, которые приняты к постановке в театре), нет движения характеров — нет и самих характеров. Герой драмы — Большой Кирилл — Чохов — резонер и схема. А постановщика это словно бы и не тревожит, не интересуется. Он словно бы и не собирался раскрыть характеры, вскрывать логику человеческих отношений.

Сцена, в которой Чохов вынуждает дочь выпросить у любимого партийную тайну (Зоя любит Воробушкина — студента, секретаря Керенского, эсера), — сама по себе ситуация весьма драматическая. Зоя — большевичка. Она любит Воробушкина, а он эсер. Но она его любит! Она уважает и любит также большевика отца. И вот ее поставили перед выбором. Ситуа-

ция, достойная высокого драматизма, в которой неминуемо должны раскрыться характеры, интересная и острая по мысли. (Чухрай рассказал в «Сорок первом» трагическую историю о таком же выборе.) Режиссер ставит ее как проходную. Резонер Чохов уговаривает дочь обмануть человека, которого она любит, а режиссер передает трагедию, человеческую драму, как передают разговор, случайно услышанный в трамвае. Будто бы правдивый, психологически глубокий и точный рассказ о человеческих переживаниях отменяет страстную и исторически правдивую позицию художника!..

5

Человека несправедливо «обидели» — оклеветали, обвинили в злоупотреблениях, хищениях, жульничестве. Жена поверила первая, а вернее, не захотела «во всем этом» участвовать, ушла искать более легкий путь. Друзья, как бывает, оказались далеко, промолчали, занимались делами более важными. Человек растался с любимой работой, взял дочь и уехал из Москвы. Но справедливость восторжествовала. «Обиженно-го» вспомнили. Он прекрасный специалист, его вызвали в Москву, предложили прежнюю работу. Поначалу он отказывался — еще свежа была обида, — потом согласился. Драматург А. Галич увидел в этой ситуации комедию, назвал ее «сентиментальной», в театре Вахтангова ее поставили.

Комедия называется залихватски: «Много ли человеку надо?!» Когда-то Руссо сказал: «Человек рождается быть свободным — и везде в цепях!» Но человеку и в цепях надо было очень много, часто больше, чем он мог. Между Жаном Кристофом и его дядей Готфридом произошел однажды такой разговор: «Я, конечно, не знаю, что такое герой, — сказал Готфрид. — Но, видишь ли, я считаю так: герой — это тот, кто делает, что может. А другие не делают». «Ах, вздохнул Кристоф, — к чему же тогда жить? Не стоит жить. Ведь говорят же люди: хотеть — это мочь». Готфрид снова тихонько засмеялся. «Разве? Значит, сынок, это лгуны, да еще какие. И хотят-то они не очень многого»...

Одним словом, обратившись к «первоисточникам», легко установить, что человеку «надо много». Спек-

такль Вахтанговского театра отвечает на этот древнейший вопрос уже совсем конкретно: «Да, человеку надо много, и прежде всего хороший костюм». Отвечает с блеском, выдумкой, размахом — отвечает талантливо. Да, современные туфли на каучуке лучше «посконных» кирзовых сапог, костюм, сшитый у хорошего портного, лучше «москвошвеевского», работать в «приличном» месте в столице и получать много денег лучше, чем работать в глухой провинции бог знает кем и получать денег мало, — лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным! Спектакль звучит вдохновенным гимном респектабельности, «просперити» воспринимается блистательной рекламой универсального магазина. Очаровательные продавщицы и вполне благонаправленные мужчины, воспитанно улыбаясь, потешаются над неказистой фигурой Башашкина — небритого, в «немыслимом» зеленом плаще, плохо сшитом костюме и сапогах. «Вот чучело-то!.. Как ты мог так опуститься!.. Представьте, придет домой, лежит и думает! Да, да, думает, а мог бы, понимаете, давно в столице положение занимать!..»

Критики бесконечно спорили, выясняя разницу между персонажами отрицательными и положительными. Авторы спектакля «Много ли человеку надо?!» сказали об этом определенно и категорически, не допуская никакой двусмыслицы: герои, которые одеты хорошо, — положительные, безвкусно и старомодно, — отрицательные...

Из века в век шагает по свету прелестная сказка о Золушке, добрых феях, злых и глупых сестрах. В пьесе Галича она «приближена» к нашей жизни. Одна из фей, самая главная, — директор магазина, достает дочери Башашкина билет в Кремль, на бал. Но девочка одета провинциально — как можно! И начинается торжественное шествие по универмагу. Молоденькие феи из разных отделов одевают девочку ослепительно. Но мы не в сказке, предупреждают наш восторг авторы спектакля, а в универсальном магазине. Здесь не отделаешься взмахом волшебной палочки. «Современная» Золушка отказывается от нарядов — у нее нет денег. И начинается фантасмагория. Девочку уговаривают, утешают, считают за ее спиной деньги, шуршат банкнотами, устраивают складчину, составляют список: Ба-

шашкин заступит на старое место, на «приличную» должность — отдаст! Но благородный Башашкин — красивый и элегантный — великолепным жестом достаёт из кармана собственные деньги и расплачивается за все сполна. Золушка счастлива!..

«Буржуа плачут в театре, тронутые собственной добродетелью, живописанной Скрибом, — писал Герцен в знаменитых «Письмах из Франции и Италии», — тронутые конторским героизмом и поэзией прилавка. Они узнают себя и свои идеалы в скрибовских героях, они улыбаются себе в них, перемигиваются с ними»... Речь шла о французском буржуазном театре того времени, когда, по словам того же Герцена, Фигаро уже не был, как при Бомарше, «вне закона», а стал «законодателем». Это письмо Герцена вспомнилось мне на спектакле нашего прекрасного современного театра, театра, который сегодня ставит романтический «Город на заре», а завтра — на той же сцене отдаёт дань «конторскому героизму», «поэзии прилавка»...

Вкус, выдумка, талант постановщика служат безвкусице и пошлости. Мещанство воинственно защищает «свои завоевания». Надо заниматься благотворительностью? Надо! Предлагают «приличную» работу в столице? Не смей отказываться! Человек в плохом костюме? Не доверяйте ему — он, может быть, черт знает чем занимается! И уж во всяком случае, — стыдно сказать, — неудачник!

Отсутствие ясной, ищущей мысли, потеря чувства современности уводят постановщика на тропинку неожиданную и для театра и для творческой биографии его главного режиссера.

В западной критике фильмы определенного толка называют кинематографией «белых телефонов». Их авторы не задаются целью понять «проклятые» вопросы времени и высказать это свое понимание в искусстве. Цель их значительно проще и уж конечно конкретней: респектабельная «красивая» жизнь — вполне подходящая «мечта» для порядочного человека. Нередко эти фильмы делают великолепные режиссеры, уставшие, пошедшие однажды на компромисс, равнодушные или циничные... Надо ли говорить, что между целью самой талантливой, гениальной рекламы универсального магазина и целями искусства нет ничего общего?

Конечно же, наше восприятие спектакля необычно подвижно и изменчиво. Поставь завтра сегодняшний спектакль, ничего в нем не меняя, и он будет старомодным. Я намеренно преувеличиваю — не это существенно. День, прожитый нами сегодня во всей его сложности, нервной напряженности, в сбывшихся и в несбывшихся надеждах, — этот день необычайно насыщен впечатлениями, которые к вечеру становятся новым знанием. И от него уж никуда не уйдешь. А спектакль, в чем-то отставший от зрителя, обречен на неудачу. Сегодня он зрителя потрясает, завтра оставит холодным, а еще через день зритель уйдет, не досмотрев до конца, оскорбленный равнодушием к его (зрителя) жизни. Я говорю здесь о гражданственности нашего театра, которую нельзя путать с конъюнктурной «злостью дня», о возможностях театра — организма живого и подвижного — ответить вечером на «проклятый вопрос», поставленный перед зрителем утром. И разумеется, не о прямых ответах на прямые вопросы, не об эстрадном конферансе. Зритель должен искать и находить в театре понимание своей радости и боли, чувствовать радость и боль театра за нее. И никакое «новаторство», никакие традиции, никакая «атмосфера праздника» ощущения современности ему не заменят. В конце концов, и революция, которую совершил в искусстве Художественный театр в начале века, объясняется прежде всего абсолютно точным ощущением самого строя мыслей и чувств современников и современности, насыщенностью интеллектуального восприятия ее. Этим отмечены и «Три сестры», и «Царь Федор», и «Мещане», и даже «Синяя птица» — каждый из этих спектаклей становился не только школой чувств, но и школой мысли...

Таким же ощущением времени в театре проникнута «Филумена Мартуруано», в этом успех «Города на заре» (так же как слабость этого спектакля в потере кое-где ощущения времени, в подмене где-то жесткой правды жизни укоренившимся «литературным» представлением о ней). С другой стороны, бесстрастное повторение уже виденного в «Большом Кирилле», легкая бездумность «Стряпухи» сделали эти спектакли ремесленно

холодными. И, наконец, успех «Иркутской истории»: театр предложил зрителю не «Принцессу Турандот», не драму преуспевающего итальянца, а спектакль с приметами нашей жизни, спектакль, датированный нашим днем. А в нем и «хор», и личная драма, и смерть героя, и ритм «современного» театра! И все это так приятно, красиво, так, по сути дела, успокаивающе привычно...

Но, быть может, здесь дело в какой-то индивидуальной манере режиссера? Ведь у театра Вахтангова своеобразный, яркий и определенный режиссерский почерк!.. Но не это ли почтение к заслугам и создает ту самую инерцию мышления, которая мешает иной раз понять, что же такое этот театр сегодня, разглядеть его лицо? Ведь своеобразие режиссуры живого, современного театра — не портрет его основателя и не биография его главного режиссера. А где же отношение театра к действительности, взволнованное понимание и интерес к зрителю, который приходит на спектакль? Ему уже мало просто «сценического преувеличения» или «внутреннего оправдания» — умело поставленного «спектакля-праздника» — он мечтает о театральном зрелище, проникнутом пафосом и дыханием времени, пониманием сложностей и противоречий эпохи, существования малых и великих деяний, из которых складываются наши будни. Своеобразие режиссуры сегодня не в освоении «секретов» своей режиссерской школы и не в умении блистательно ими пользоваться, обратившись к любому драматическому материалу, но в способности видеть жизнь глазами своего театра...

Казалось бы, театр Вахтангова трудно обвинить в невнимании к жизни — стоит только взглянуть на репертуар! И тем не менее, когда речь идет о том, оказывает ли он благотворное воздействие на зрителя, — мы вправе требовать от театра большего, требовать, чтобы разговор, который ведет театр, шел всерьез. А жизнь у наших людей посерьезнее «иркутской» истории.

Разговор о позиции нашего театра по отношению к самым главным и острым проблемам сегодняшнего дня приобретает особенное значение. Ведь никакое другое искусство не реагирует так остро на то, чем сегодня живет современность. Да, театр — это и литература, и поэзия, и живопись, и музыка, это синтез искусств. Но

театр — это еще и живой человек, современник, который живет одной жизнью со зрителями, вечером выходит на сцену, чтобы — от сердца к сердцу (разумеется, и в классике!) — передать зрителю живую, пульсирующую, сегодняшнюю мысль.

Театр в наше время не имеет права быть только «праздничным зрелищем», красиво расцветенным огнями домом с мягкими креслами — приятным местом, где можно «культурно отдохнуть». Театр людям нужен, им без него трудно жить. И театр должен знать зрителя-современника, думать о нем и понимать его. И зритель должен чувствовать это страстное беспокойство театра за его судьбу, ответственность за то, как он сегодня живет.

«Искусство режиссера — это, по-моему, прежде всего искусство думать», — писал недавно один из очень интересных наших молодых режиссеров Б. Львов-Анохин. Не придумывать подобию жизни, не развлекать зрителя аттракционами и слезливыми драмами, а думать над жизнью, над ее подлинными сложностями. Другое дело — «искусство воскресное». «Лишенное мыслей, оно, это «воскресное искусство», не лишено сообразительности, — писала как-то критик Инна Соловьева. — Оно умело выдает свои профессиональные улыбки за оптимизм, свое невнимание к реальной действительности — за приподнятость, бутафорию — за романтику».

БЕЛЛЕТРИСТИКА И ПРОЗА

ОМАР, ПОХОЖИЙ НА ДЖОРДЖИ ПАТТОНА. ОТКРЫТИЕ ХА-
РАКТЕРА. СЕМЬ ПАР НЕЧИСТЫХ. ДРАМАТУРГ ЗАБЫВАЕТ
ВЫСТРЕЛИТЬ ИЗ РУЖЬЯ

Значение термина «беллетристика», идущего от французского «belles lettres» — изящная словесность, — сейчас переосмыслилось. К беллетристике обычно относят прозаические произведения, для которых характерно чисто внешнее, поверхностное изображение жизни, обладающее прежде всего внешними формальными признаками «художественности»: увлекательной фабулой, интригой. Во всяком случае, беллетристы и не делают попытки добраться до существа и причины рассматриваемых явлений. В этом, грубо говоря, и заключается отличие беллетристики от прозы, для которой постижение существа жизни — важнейшее стремление.

Границы «прозы» и «беллетристики» могут показаться чрезвычайно условными, «вкусowymi» («дискуссия» о терминах!), хотя никто не станет спорить о том, что Марлинский и Дюма — беллетристы, а романы Стендаля и повести Гоголя — проза. Эти «границы» не так уж условны, как представляется на первый взгляд, объяснить их можно не только вкусом, и понимание существа их различия помогает прояснить одну из главных тенденций развития современного мирового прогрессивного искусства.

1

Проанализируем два отрывка из романов Ремарка и Хемингуэя, написанных почти в одно и то же время. Рассматриваемые отрывки чисто внешне очень похожи. Следует оговориться: я не ставлю своей задачей сравнивать масштабы дарования писателей, их творческий

путь, не собираюсь рассматривать и романы целиком. Речь идет только о двух отрывках из Ремарка и Хемингуэя.

Ремарк:

— Хочешь еще кальвадоса?

Жоан кивнула.

— Разве что чуть-чуть.

Равик сделал знак кельнеру.

— Есть у вас кальвадос постарше?

— Разве этот нехорош?

— Хорош. Но, может быть, у вас в погребе найдется другой?

— Сейчас посмотрю.

Кельнер прошел мимо кассы, около которой дремала хозяйка с кошкой на коленях, и скрылся за матовой стеклянной дверью в конторке, где хозяин возился со счетами. Через минуту он вышел оттуда, важный и чинный, и, даже не взглянув в сторону Равика, направился к лестнице, ведущей в подвал.

— Кажется, все в порядке,— заметил Равик.

Кельнер вернулся с бутылкой, неся ее бережно, как запеленутого младенца. Это была грязная бутылка, совсем не похожая на те, которые специально посыпают пылью для туристов, а просто очень грязная бутылка, пролежавшая много лет в подвале. Кельнер осторожно откупорил ее, понюхал пробку и принес две большие рюмки.

— Вот, мсье,— сказал он Равику и налил немного кальвадоса на доньшко.

Равик взял рюмку и вдохнул аромат напитка. Затем пригубил, откинулся на спинку и удовлетворенно кивнул. Кельнер ответил торжественным кивком и наполнил обе рюмки на треть.

— Попробуй-ка,— сказал Равик Жоан.

Она тоже пригубила и поставила рюмку на столик. Кельнер наблюдал за ней. Жоан с восхищением посмотрела на Равика.

— Такого кальвадоса я никогда не пила,— сказала она и сделала второй глоток.— Его не пьешь, а словно вдыхаешь.

— Вот видите, мадам,— с удовлетворением заявил кельнер.— Это вы очень тонко заметили.

— Равик,— сказала Жоан.— Ты многим рискуешь. После этого кальвадоса я уже не смогу пить другой.

— Ничего, сможешь.

— Но всегда буду мечтать об этом.

— Очень хорошо. Тем самым ты приобщишься к романтике кальвадоса.

— Но другой уже никогда не покажется мне вкусным.

— Напротив, он покажется тебе вкуснее, чем он есть на самом деле. Ты будешь пить один кальвадос и думать о другом. Уже хотя бы поэтому он станет менее будничным.

Жоан рассмеялась.

— Какой вздор! И ты сам это отлично понимаешь.

— Еще бы не вздор. Но ведь человек и жив-то вздором, а не черствым хлебом фактов. Иначе что же случилось бы с любовью?

— При чем тут любовь?

— Очень даже при чем. В противном случае мы могли бы любить только один раз в жизни. А так — тоска по оставленному или покинувшему нас человеку как бы украшает ореолом того, кто приходит потом. И после утраты новое предстает в своеобразном романтическом свете. Старый, честный самообман.

Жоан пристально посмотрела на него.

— Когда ты так рассуждаешь, мне просто противно слушать.

— Мне и самому противно.

— Не смей так говорить. Даже в шутку. Чудо ты превращаешь в какой-то трюк.

Равик ничего не ответил.

— И кажется, будто тебе все надоело и ты подумываешь о том, чтобы бросить меня.

Равик взглянул на нее с затаенной нежностью.

— Пусть это тебя не тревожит, Жоан. Никогда. Придет время, и ты первая бросишь меня. Это бесспорно.

Что прежде всего обращает на себя внимание при внимательном прочтении этого отрывка? Очевидно, это подспудная, внутренняя, впрочем, лежащая неглубоко заданность или, грубо говоря, «подстроенность» всего разговора при кажущейся авторской «отстраненности». Каждая реплика героев имеет второй (и только второй!) смысл: «Есть у вас кальвадос постарше?» — обращается Равик к кельнеру. Этот напиток тоже хорош, но ему нужен другой, старше. Кельнер идет за кальвадосом и с сознанием того, что совершает нечто значительное, торжественно приносит бутылку, в которой, судя по ее виду, должен быть и впрямь необычайный напиток. Кельнер шествует «важный и чинный», несет эту посудину «бережно, как запеленутого младенца». Жоан восхищена, отведав напиток, Равик тоже удовлетворен.

Но пока что «второй» смысл происходящего только где-то там подразумевается, он еще не проявился и всплывает чуть дальше. Пока что автор только готовит читателя к чему-то чрезвычайно важному и значительному... Но вот Жоан говорит уже прямо о другом — впрочем, употребляет еще прежние слова: «Ты многим рискуешь. После этого кальвадоса я уже не смогу пить другой». Равик поддерживает этот разговор, в котором собеседники прекрасно понимают друг друга, говорят даже не иносказаниями, а просто словами-псевдонимами. «Ничего, сможешь», — говорит Равик. «Но всегда буду мечтать об этом», — отвечает Жоан. «Очень хорошо, тем самым ты приобщишься к романтике кальвадоса». — «Но другой никогда уже не покажется мне вкусным». И т. д.

Реплики следуют одна за другой, с обязательностью гимназической игры во «флирт»: «Но ведь человек и жив-то вздором, а не черствым хлебом фактов. Иначе что же случилось бы с любовью?» «При чем тут любовь?» — спрашивает Жоан. «Очень даже при чем, — говорит Равик и читает соответствующее место «флирта»: — В противном случае мы могли бы любить только один раз в жизни. А так — тоска по оставленному или покинувшему нас человеку как бы украшает ореолом того, кто приходит потом...» и т. п. Логика этого диалога подчиняется только законам «флирта». «Не смей так говорить. Даже в шутку. Чудо ты превращаешь в какой-то трюк... И кажется, будто тебе все надоело и ты подумываешь о том, чтобы бросить меня». И тогда Равик говорит фразу, подготовленную всем разговором, начавшимся дегустацией кальвадоса: «Пусть это тебя не тревожит, Жоан. Никогда. Придет время, и ты первая бросишь меня. Это бесспорно».

Да, в этом отрывке, казалось бы, есть и печаль и боль от сознания неизбежности утрат. И эти чувства словно бы похожи на те, что испытывает порой читатель («Как похоже!!»). Но они способны лишь растрогать, а не породить мысли, стремление разобраться в случившемся до конца. Рассуждения Жоан и Равика совершенно лишены временной конкретности: в них нет никаких связей с реальными жизненными обстоятельствами, которые и явились причиной печали, разочарования, скепсиса, боли этих людей... Внутренняя неустроенность, которую так эффектно демонстрируют герои этого отрывка, становится всего лишь антуражем — своеобразным «кальвадосом», «второй» смысл отрывка исчерпывается банальным рассуждением о человеческом непостоянстве, а ресторанная и прочая экзотика только украшает это старое как мир рассуждение, придавая ему некую загадочность. Но мы еще вернемся к этому, а пока —

Хемингуэй:

Они сидели за столиком в самой глубине бара, где у полковника были прикрыты оба фланга, а угол зала надежно защищали тылы. Gran Maestro (так полковник называл своего старого приятеля метрдотеля. — Ф. С.) Это понимал, недаром он когда-то был превосходным сержантом в хорошей роте отборного пехотного полка; он не стал бы сажать своего полковника посреди зала, как сам никогда бы не занял невыгодную оборонительную позицию.

— Омар,— объявил Gran Maestro.

Омар был внушительный. Он был вдвое больше обычного омара, а его недружелюбие выварилось в кипятке, и теперь, со своими выпученными глазами и длинными чуткими щупальцами, которые рассказывали ему о том, чего не видели глупые глаза, он был похож на памятник самому себе.

— Омар немножко напоминает Джорджи Паттона (американский генерал.— Ф. С.),— подумал полковник.— Но омар-то небожь не плакал, когда бывал растроган.

— Как ты думаешь, он не жестковат? — спросил полковник девушку по-итальянски.

— Нет,— заверил их Gran Maestro, застывший в поклоне с омаром в руках.— Он совсем не жесткий. Он просто крупный, вот и все. Вы же знаете, какие они бывают.

— Ладно,— сказал полковник.— Давайте его сюда.

— А что вы будете пить?

— Ты что хочешь, дочка?

— А ты?

— Carpi Bianco,— сказал полковник.— Сухое. И заморозьте его как следует.

— Уже готово,— сказал Gran Maestro.

— Как нам весело,— сказала девушка.— Видишь, нам опять весело и ничуть не грустно. А омар очень внушительный, правда?

— Очень,— сказал полковник.— Но пусть этот черт только попробует быть жестким!

— Он не будет жестким,— сказала девушка.— Gran Maestro не лжет. Как хорошо, что есть люди, которые не лгут!

— Замечательно, но они встречаются очень редко,— сказал полковник.— Я как раз думал о человеке по имени Джорджи Паттон, который, вероятно, ни разу в жизни не сказал правды.

— А ты когда-нибудь говоришь неправду?

— Я врал четыре раза в жизни. Всякий раз — когда уставал до смерти. Но и это не оправдание,— добавил он.

— Я очень много врала, когда была маленькая. Хотя чаще выдумывала всякие истории. Фантазировала. Я никогда не врала с корыстной целью. Этим я себя утешаю.

— А я врал,— сказал полковник.— Четыре раза.

— А ты бы стал генералом, если бы не врал?

— Если бы я врал, как другие, у меня было бы уже три генеральских звезды.

— А ты был бы счастливее, если бы у тебя было три звезды.

— Нет,— сказал полковник.— Ничуть.

Не правда ли, как внешне похожи оба отрывка? Мужчина и женщина, связанные между собой какими-то непростыми отношениями, пьют вино в ресторане, прислуживает им официант (метрлотель во втором отрывке). Но сходство этим и исчерпывается.

Ощущение органичности, абсолютной жизненной достоверности разговора полковника и девушки становится особенно очевидным, если мы прочтем второй отрывок внимательнее. Все ассоциации, на которых диа-

лог основан, совершенно естественны и словно бы случайны. Огромный омар с длинными щупальцами, рассказывающими ему о том, чего не видят глупые выпученные глаза, похож на памятник самому себе и напоминает полковнику Джорджи Паттона (хотя омар-то «небось не плакал, когда бывал растроган»). Полковника интересует, не жестковат ли омар, просто потому, что он хочет поесть вкусно и любит поесть вкусно, и ему будет обидно, если плохое блюдо испортит завтрак. Он хочет пить сухое холодное *Cargi Bianco* просто потому, что любит это вино и оно принесет ему сейчас радость. И девушка очень хочет, чтобы полковнику было хорошо, потому что на самом деле ему скверно, и потому она говорит очень искренне, надеясь, что ему станет совсем хорошо: «Как нам весело... Видишь, нам опять весело и ничуть не грустно. А омар очень внушительный, правда?» Она говорит это «правда?» особенно нежно и искренне, и сразу становится очевидным и что она за человек и то, что она совсем молоденькая девушка, и что значит для нее полковник...

«Но пусть этот черт только попробует быть жестким!» — ворчит полковник. Ему страшно важно, чтобы этот завтрак удался, ничто не должно помешать — много ли осталось ему таких завтраков? И тогда девушка отвечает совсем уверенно и спокойно: «Он не будет жестким... *Gran Maestro* не лжет. Как хорошо, что есть люди, которые не лгут!»

Начинается разговор — в этом отрывке центральный. Но возникает он совершенно непреднамеренно — случайно (так часто и начинается такой разговор в жизни!). И все равно эти люди и не могли бы не заговорить о главном, хотя бы речь (не будь омара) шла совсем о другом...

Замечательно, соглашается полковник, замечательно, что есть люди, которые не врут, «но они встречаются очень редко». И вот, скажем, Джорджи Паттон, которого напомнил ему омар, тот, «вероятно, ни разу в жизни не сказал правды...» «А ты когда-нибудь говоришь неправду?» — спрашивает девушка так, как только и может спросить девушка в девятнадцать лет. «Я врал четыре раза в жизни. Всякий раз — когда уставал до смерти. Но и это не оправдание, — добавил он». И в этом «добавил», и в том, что он добавил, и в том,

что он помнит все четыре раза, когда он соврал, — снова весь человек, характер.

«А ты бы стал генералом, если бы не врал?» — спрашивает девушка, спрашивает в шутку, а говорит между тем об очень важном. И полковник отвечает совершенно серьезно — такой человек не может ответить на подобный вопрос несерьезно. «Если бы я врал, как другие, у меня было бы уже три генеральских звезды». Но в таком разговоре, хоть и случайно начавшемся, сказать только это — уже мало. И девушка снова спрашивает: «А ты был бы счастливее, если бы у тебя было три звезды?» И тогда полковник отвечает то главное, к чему весь этот разговор совершенно естественно и органично стремится: «Нет, — сказал полковник. — Ничуть».

И тогда оказывается, что метрдотель с необыкновенным прозвищем Gran Maestro, и гигантский омар с чуткими щупальцами и выпученными глазами, и замороженное вино Carpi Bianco — не украшение, не ресторанный экзотика, делающая значительным и глубокомысленным банальный разговор на тысячу раз переговоренную тему. Да, так случилось, что сидят они в ресторане и пьют Carpi Bianco, но могли они встретиться где-нибудь на улице, в комнате, пить чай или просто так разговоривать. В только что рассмотренном отрывке читателю важно существо происходящего, люди, а не антураж и даже не ситуация, в которой они оказались. И потом, прочтя такой маленький отрывок, в котором герои ведут случайный разговор, мы уже совершенно отчетливо представляем себе этих людей и, еще ничего не зная о том, что у них происходит, понимаем в них очень многое...

Я пытался не выходить за пределы рассматриваемых отрывков, потому что, повторяю, речь идет не о том, чтобы проводить какие-то параллели между романами Ремарка «Триумфальная арка» и Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев», из которых взяты отрывки, а о том, чтобы понять принципиальную разницу в задачах каждого из этих двух писателей именно в этих отрывках.

Невозможно представить себе, чтобы разговор Равика и Жоан произошел не в ресторане, не за рюмкой старого кальвадоса. Потому что сам по себе разговор

не бог весть как интересен и потому, что он повторяет давно известные истины о человеке вообще. Не принимать же всерьез приевшуюся «романтическую» банальность о том, что «тоска по оставленному или покинувшему нас человеку как бы украшает ореолом того, кто приходит потом...». Так же как последние, словно бы мужественные слова Равика о том, что он понимает, что Жоан бросит его первая, — все это лишь фабула, только частная история некоего Равика, понимающего, что ему не удержать красивую любовницу. Наверно, он окажется прав — не удержит ее, а может быть, это ему и удастся... Впрочем, это уже решит писатель, как будет ему удобнее для развития сюжета...

У Хемингуэя за подробностями жизни встают конкретные люди, человеческие характеры, социально обусловленные судьбы. Мы что-то понимаем и о давних отношениях полковника с бывшим сержантом, ныне метрдотелем *Gran Maestro*, и о том, как относится полковник к надутому генералу Паттону и людям, подобным ему, и что за человек полковник, и что большая жизнь, которую он прожил, сделала его мудрым, и потому он знает цену настоящему счастью и понимает, в чем оно; мы понимаем и девушку, изо всех сил пытающуюся принести радость полковнику...

Но в этом совершенно непреднамеренном и потому жизненно достоверном разговоре героев романа, во всей этой сцене, несмотря на всю ее естественность, устраняющую всякое ощущение «сделанности», мы все время слышим и чувствуем автора. Он не подбирает нам готовые ассоциации, не ведет за руку показывать «второй» план, не дирижирует происходящим. Но мы понимаем, что и автору нравится *Gran Maestro* и он одобряет то, как продуманно и удобно он посадил полковника в самой глубине бара, где у него «были прикрыты оба фланга, а угол зала надежно защищал тылы»; писателю тоже несимпатичны люди, похожие на Паттона, он тоже не был бы счастлив, будь у него генеральские звезды или еще что-нибудь, что можно получить за ложь.

Писатель не просто изображает нам кусок жизни, ее подробности. Естественность и непреднамеренность их не скрывают авторских симпатий и антипатий, авторской оценки. И главное, за ними встает конкретная

современная жизнь со всеми своими вечными и исторически-конкретными сложностями. И потому такая проза взволнует читателя не удивительной ситуацией, не пряностью антуража — такая проза даст возможность читателю и почувствовать и понять глубокий и сложный характер современного человека...

2

Только что рассмотренные отрывки из Ремарка и Хемингуэя показывают, что даже в работе большого писателя бывают периоды измены самому духу своего творчества — исследованию существа жизни. Словно устав от этой тяжелой и горькой работы, писатель предлагает читателю жизнь, невероятно похожую на настоящую, но это только констатация сложности жизни, человеческой потерянности, фатальной невозможности быть счастливым — приметы, приметы, приметы («Как похоже!», «Как точно подмечено!»). Автор только называет проблемы чрезвычайно важные, его герои лишь демонстрируют свою тоску, неустойчивость воззрений, отсутствие веры во что-то большое и т. п. Все это не становится плотью; отсутствие глубокого социального анализа мешает открытию современного характера (в данном случае — характера, сформированного буржуазным обществом).

Между тем успех прозы чаще всего связан именно с открытием характера. Уже само по себе создание нового характера так интересно и значительно, что, радуясь ему, мы подчас прощаем автору серьезные промахи и недостатки произведения, все равно говорим об удаче писателя. Чтобы создать новый характер, нужно не просто по-своему увидеть действительность: в характере героя это открытие должно «уложиться», выкристаллизоваться, стать пластичным — объемным и многогранным, как человек. Поэтому такой характер дает огромный материал для размышлений над жизнью, условиями и обстоятельствами, формировавшими этот характер; его анализ становится глубоким социальным анализом времени...

Открытый писателем характер — это новая земля, сплошь состоящая из белых пятен! Но совершенно естественное поначалу непонимание такого характера, ко-

торое должно было бы лишь толкать к исследованию, подобному исследованию самой жизни, вызывает порой у нашей критики недоверчивое недоумение, нарекания в путанице и «придуманности».

В связи с этим интересно остановиться на дискуссии о Викторе Пронякине — герое повести Г. Владимова «Большая руда».

Пронякин — человек откровенный. Он не только перед собой, но и перед другими не «темнит» — он, Виктор Пронякин, хочет, чтобы у него все было, «как у людей», «хватит, намыкались мы у твоих родичей, — пишет он в письме жене, — и они над нами поизгилялись, хотя их тоже понять можно, так что хочется свое иметь, чтобы никакая собака не гавкала»; он хочет холодильник, телевизор, «а со временем-то, может, и машинку свою заведем. Но это, впрочем, уже идиллия...». Ему тридцать лет, но он устал от своего нестройства, оттого, что мотается с места на место, хочет «пацанов своих... завести». Но Пронякина только с первого взгляда насквозь видно — он не так уж прост, и за свою жизнь, «которая казалась ему достаточно длинной», твердо усвоил много премудростей. Однако, помогая ему в каждом конкретном случае, они не могут наладить его незадавшуюся жизнь.

А между тем он не просто шофер, он шофер талантливый; он знает, что «родился шофером», что все может сделать своими руками, что они никогда его не подведут, «только бы не споткнуться где». И все-таки внутренняя неустроенность все явственнее ощущается в Пронякине. И если в ободранном, развалившемся от безобразной эксплуатации стареньком МАЗе (Пронякин сначала его ремонтирует, а потом на нем работает) не было «той глубокой усталости металла, которую и не заметишь снаружи и от которой единственное лекарство — переплавка», то в Пронякине есть именно «глубокая усталость», и он нуждается в переплавке. Но останется ли этот шофер после нее Виктором Пронякиным?

Что же произошло с Пронякиным? Чем объясняется и эта его усталость и необходимость в «переплавке» как единственном, способном «помочь» ему лекарстве? Но сначала в двух словах о том, что произошло в повести.

Бригада, в которой Пронякин работает, возит породу из карьера; руды все еще нет, узкая, скользкая от глины дорога виток за витком поднимается в гору, а в дождь колеса буксуют, машины простаивают. Но Пронякин стоять не может. «Не-ет, я себе жилы вытяну и на кулак намотаю, а выбьюсь...»; «Я не геройством занимаюсь... Просто я, понимаешь, на твой гарантированный двадцать один рублик не согласен», — говорит Пронякин товарищу (тот от имени бригады обвиняет его в том, что он перед «начальством выпендривается»). Пронякин знает, что там, где другим нельзя, ему можно, он пройдет и ничего с ним не случится. И он проходит, перевыполняет план, гонит деньги.

И «все ж таки», хотя он и сам не знает, что это такое и почему, но ему не все равно, что он везет в кузове своей машины, что строится вокруг; ему в общем-то страшно хочется, чтобы пошла наконец большая руда, которую все ждут, чтоб осмысленнее стала жизнь. Он хочет сам, первым, привезти руду — и не для того, чтобы им «доказать», а просто потому, что они «неплохие, теплые ребята», и, когда Пронякин вывалит первую руду перед конторой — всем им будет хорошо, и ему будет хорошо, и он будет со всеми. Он ведет перегруженную рудой машину по скользкой, мокрой дороге, виток за витком поднимается в гору, думает о том, что будет потом с этой рудой — «куда она пойдет, чем она станет», думает о себе и своей жизни, заставляет себя не думать ни о чем, кроме дороги... Пронякин погибает в тот самый момент, когда понимает что-то необычайно важное о существовании жизни, то, что всегда проходило мимо его сознания. Но оттого, что с ним это все равно произошло, ему и умирать легче...

Таково содержание повести. «Противоречивое» поведение ее героя вызвало немало удивления критики¹. «Какой загадочный Пронякин!» То устроит угощение «на всех», то озадачивает хитроумными расчетами: как можно «выжать» деньги, продавая газированную воду; то поразит шоферскими талантами, то огорчит

¹ Для удобства изложения я не ссылаюсь в каждом конкретном случае на определенные критические работы, с которыми полемизирую, — статьи В. Панкова и Е. Стариковой, опубликованные в 1962 г.; не называю также статью Л. Аннинского (1962), на которую в своем анализе повести я полностью опираюсь.

стремлением «лично» вырваться вперед. Зачем автор так резко выставляет на свет «мотивы корыстолюбивые», почему он усиленно «педалирует все на денежных и на денежных расчетах Пронякина»? Критиков удивило также, почему автор «всячески ограничил своего героя в раздумьях, мотивах, высказываниях по «общим жизненным вопросам». Конечно, мы видим и понимаем намеки, детали, приемы «психологических контрастов», понимаем, что речь идет о человеке честном и работающем, но «почему автор так «боится» дать герою слова, боится и сам заговорить о добрых и благородных мотивах поведения героя» — речь-то, мол, идет о «замечательном парне». «Ведь если только копейка осталась его богом, то едва ли смог бы он самоутвердиться в жизни, если бы не погиб...» и т. п.

Ну а если Пронякин не распространялся насчет «благородных мотивов» потому, что их у него в данном случае, грубо скажем... нет; если автор настаивает на «денежных расчетах» потому, что Пронякина они кровно интересуют; если, наконец, повесть и написана о том, что Пронякин не «самоутвердился» бы в жизни, если бы и не погиб?.. Загадочный парень — Виктор Пронякин.

Между тем даже критики, которые относятся к Пронякину словно бы доброжелательно, которые признаются в том, что характер этот «начинает постепенно мучить нас и требовать от нас размышлений», не могут скрыть своего удивления «искусственному» «накалу страстей вокруг заработка...».

«Что вообще произошло между Виктором Пронякиным и остальными шоферами?» В чем «природа столкновения Пронякина с бригадой Мацуева»? Вот тут-то, очевидно, и кроется слабость повести, удовлетворенно отмечают критики. Г. Владимов «испробовал характер своего героя на чужом конфликте». Критики вспоминают «Адских водителей», «Плату за страх» и пытаются мерить конфликт повести реальной жизнью. А в ней, по их мнению, «лишний рубль вовсе не решает коренных вопросов существования человека». Рубль не решает, верно, но деньги имеют у нас значение весьма существенное... «Ну, выполнит Пронякин норму, ну, перевыполнит ее, — продолжает между тем критик, — заработает в полтора раза больше, чем сам Мацуев. Ну

и что?» Где ж тут «драма» и можно ли ее извлечь из мелкого столкновения шоферов вокруг заработка?

Поразительно, что анализ нового современного характера сводится к умозрительно сконструированному соответствию между искусством и жизнью, что критики забывают о нравственной атмосфере всей повести, о глубоком реальном анализе ткани художественного произведения. Ведь если перестать удивляться, а обратиться к самому герою и его конфликту, не пугаясь «загадочности» характера и новизны этого конфликта, если попытаться конкретно разобраться в цельности пронякинской натуры, органической его неспособности к компромиссам, если не закрывать глаза на его острую уязвимость, несмотря на внешнюю грубоватую бесшабашность, если внимательно приглядеться к любви Пронякина, в которой весь он, со всем, что в нем есть, проявляется особенно обнаженно, мы увидим душу героя во всей ее цельности и человеческой гордости. Мы поймем, что нет никакого противоречия между подвигом Пронякина и его «хитроумными расчетами», что это только кажущиеся парадоксальными формы одного явления, что герой — вот такой, какой он есть, со всей его нелегкой жизнью и обреченностью, несомненной для автора (всего лишь!), пытается как-то утвердиться, укрепившись над зияющей под его ногами пропастью. И поэтому деньги для него не нажива, не цель, а средство, возможность прежде всего жить по-человечески, утвердить свое право на уважение — «чтобы никакая собака не гавкала».

Он и пытается утвердиться в жизни вопреки усталости, которую чувствует уже явственно, потому что уже не может так же легко, как раньше, расставаться с тем, «от чего не пахло ни молодостью, ни любовью», от которого так легко было раньше просто уйти на другое место. Ему хочется уже «чего-то еще», но именно этого «еще» Пронякин и не может добиться, не ломая себя, оставаясь собой, не идя на компромиссы со своей же собственной цельностью. Он бьется, как об стенку, но не может добиться того, что стало ему так нужно, потому что «вместе с этим пришла усталость. Вернее, они пришли вместе, усталость и желание чего-то еще»...

О людях следует думать лучше, не кричать «караул», когда новый, не встречавшийся до сих пор харак-

тер, человек в привычную, «отстоявшуюся» мерку не втискивается; не оскорблять его скверными предположениями, но разобраться в его жизни — его понять.

Трагедия Виктора Пронякина не в конкретных случайных нелепостях и несообразностях, приведших его к катастрофе, а в нем самом, в трудно складывающемся его характере, всем своим существом связанном с жизнью. И потому, внимательно анализируя характер героя, саму художественную ткань повести, мы поймем, что беда такого Пронякина, его «болезнь» тяжелее, а смысл повести шире и серьезнее «непосредственных нравственных оценок, которые автор дает своему герою»; глубже поймем финал повести — нелепо трагическую гибель Пронякина, — великолепный финал этого значительного произведения.

Как видим, современность только что рассмотренного нами произведения не в стилистических и иных поисках автора, но во внимательном и глубоком анализе судьбы характера героя, реалистически точном раскрытии содержания характера и обстоятельств его жизни...

Глубокий анализ современного характера позволяет автору ставить вопросы острые и серьезные, не только констатировать происшедшее, но и объяснять причины случившегося. И тем не менее неверно было бы утверждать, что успех прозы связан лишь с открытием характера, что раскрытие содержания реальной действительности в современном художественном произведении может вестись только, так сказать, «опосредствованно» — через анализ характера.

Внимание читателя останавливают в последние годы работы Е. Дороша. Спокойный и пристальный анализ сельской жизни, внимание к «мелочам», за которыми писатель умеет видеть глубокие процессы, происходящие сегодня в деревне, — все эти восходящие к русской реалистической традиции второй половины XIX века качества прозы, подхваченные в свое время В. Овечкиным и В. Тендряковым, находят сегодня современное продолжение в очерках Дороша.

«Райгород в феврале» Дороша заканчивается разговором автора с секретарем райкома партии Василием Васильевичем. Разговор этот как бы подытоживает все увиденное писателем в Ужболе и окрестностях, все его

наблюдения и размышления о жизни колхозов района, о том новом, что появилось здесь, и о том старом, что осталось еще до сих пор...

Василий Васильевич легко переходит в откровенную доверительность, на «ты», делится «профессиональными» удачами и огорчениями. У него, казалось бы, в «наличности» все необходимое партийному руководителю сельского района: он родом из деревни, по специальности агроном, да еще с высшим образованием... Но вот оказывается, что секретарь райкома «ни во что не ставит крестьянский опыт», зато охотно и «словно бы между прочим» рассказывает, что был, мол, в колхозе на танцах и «сам плясал»... Он с «безмятежным спокойствием» и равнодушной легкостью оценивает работу председателей: один «неплохо тянет», другому «придется, как зайцу, по второму кругу пробежать, и дело пойдет», третьего — Ивана — пора заменить, «устарел... грузом стал для колхоза, тянет назад» — таково уж установившееся мнение; если по-крестьянски хозяйственный председатель противится разорительным новшествам — он косен и недалек, а фантазер, без зазрения совести пускающий на ветер народные деньги, считается передовиком!

Василий Васильевич с легкостью решает судьбы председателей колхозов, словно забывает, что речь идет и «о тех тысячах мужчин, женщин, детей, благополучие которых зависит от того, плох или хорош председатель». Василию Васильевичу и в голову не приходит, когда он рассуждает о благотворных изменениях, происшедших в деревне после XX съезда партии, что «в нем самом мало что изменилось, разве что исчезло ожидание жестокой расправы за большую или меньшую ошибку»...

Автор с грустью слушает своего собеседника и дивится тому, насколько этот человек убежден в своем праве распоряжаться судьбами людей: «Никогда, думается мне, не посещает его беспокойство относительно того, что крестьянин, как предостерегал Ленин, возьмет и скажет: «... если ты хозяйничать не умеешь, то поди вон».

Автор «Райгорода в феврале» рассказывает и о тех, кто умеет хозяйничать, — о председателе колхоза Иване Федосеевиче. Иван Федосеевич выступал однажды

на областном партийном активе с резкой критикой компанейщины и «штурмовщины» в хозяйствовании, поголовного разведения кроликов, устройства гидростанции «на куричных речках» — против того, что делается «вопреки природным и экономическим законам». По старой привычке секретарь обкома обвинил тогда председателя колхоза в том, что говорит он со слов Би-би-си. Иван Федосеевич, «поднявшись с места, пошел из зала прочь», а секретарь обкома просил потом у него извинения.

Е. Дорош рассказывает нам о своих долгих разговорах с Иваном Федосеевичем, человеком, которого он знает и понимает необычайно глубоко, — рассказывает о его размышлениях и надеждах, мечтах и их осуществлении, о старой и новой практике его работы, и читатель, вслушиваясь в это, все глубже начинает понимать существо происходящего сегодня в деревне.

А ведь автор добивается здесь читательского понимания, не прибегая к сюжетной занимательности. Его рассказ ведется неторопливо, подчас даже «скучно», автор проявляет внимание к несущественным на первый поверхностный взгляд подробностям и деталям.

Самостоятельные сюжетные возможности, способности сюжета самого по себе тронуть читателя не интересуют авторов «Райгорода в феврале» и «Большой руды». Нам предложен серьезный разговор о нашей реальной жизни, помогающий понять правду о времени...

Разумеется, такому разговору не может помешать и острый сюжетный драматизм. Но у нас часто появляются произведения, в которых острота чисто сюжетной ситуации становится главным, именно она, и только она, определяет и замысел и идею произведения.

Повесть В. Каверина «Семь пар нечистых» написана со свойственным таланту писателя сюжетным драматизмом, с подкупающей авторской интонацией. Это повесть о патриотизме советского человека, о чувстве единства, охватившем советских людей в годы войны. Писатель решает свою художественную задачу смело, на неожиданном материале.

Грузовой пароход «Онега» транспортирует оружие и оборудование для строительства аэродрома в районе Западной Лицы, на побережье Баренцева моря. В трю-

ме парохода находятся заключенные — их перебрасывают на новое место. Начинается война, и эти такие разные люди — семь пар нечистых! — оказываются перед лицом выбора.

На борту «Онеги» лейтенант Сбоев — молодой военный моряк (он сопровождает оружие); Сбоев полон честолюбивых замыслов, он мечтает о событиях, которые непременно «поставят его в один ряд с Нельсоном и Ушаковым». А в трюме «Онеги» — бывший командир подводной лодки Веревкин. В тюрьму он попал случайно — пьяный капитан рыболовного траулера врезался в борт его «щуки», военный трибунал приговорил Веревкина к расстрелу. Верховный суд заменил расстрел десятью годами. И то, что происходит с ним в трюме «Онеги» и в нем — в человеке, судьба которого началась так счастливо и оборвалась так трагически, — и составляет как бы второй, подспудный конфликт повести; он постепенно, исподволь начинает звучать все более громко, становится значительным.

Какая-то другая — страшная и непонятная Сбоеву жизнь, противоречащая всей той жизни, которой он жил и о которой мечтал, предстает перед ним: по приказу охранника со свистком и пистолетом за поясом заключенные быстро и, «как показалось Сбоеву, ловко» опустились на одно колено, по сторонам колонны сидели сторожевые овчарки, заключенных сосчитали и повели на «Онегу»; «окрики часовых, внезапное появление на палубе заключенных в измятой одежде с приставшими соломинками, то смиренных, как бы сломленных, с погасшими глазами, то нагих, неестественно добрых»...

Но пока что это только внешнее и поверхностное соприкосновение Сбоева с этой «куда более сложной и страшной жизнью».

А между тем в трюме «Онеги» идет сложная и страшная жизнь, завязывается нешуточный и не только сюжетный драматический, но и трагический жизненный узел.

«С необыкновенной быстротой» в трюме выстроилась своеобразная иерархия, психологически подготовленная, соответствующая неписаным законам тюрьмы: все заключенные подчинились старосте Аламасову, осужденному за двойное убийство на зимовке, и его

ближайшим помощникам. Аламасов «был силен тем, что мог легко переступить границу обыкновенных отношений людей друг к другу и вступить с любым из них в нечеловеческие, зверские отношения — ударить, избить и даже убить. Он не боялся того, чего боялись они».

Староста напряженно, с огромной энергией готовится к осуществлению своего плана: захватив судно, он хочет бежать за границу. Ему, естественно, нужен Веревкин, его знания, опыт, кроме того, Аламасов убежден, что, так как Веревкин был несправедливо оскорблен, он, «следовательно, по понятиям старосты, должен был испытывать злобу». И в то же время он видит в Веревкине ту душевную ясность, которая всегда подкупает людей и которой так боится Аламасов в людях, потому что ему нечего ей противопоставить и он не знает, как с ней бороться.

Столкновение Аламасова и Веревкина, казалось бы, становится в повести все более значительным, за ним глубокий психологический конфликт, серьезный трагический жизненный материал...

Веревкин внимательно следит за тем, что происходит в трюме, правильно оценивает неукротимую энергию старосты, его сложную игру, понимает, как просто будет убить часового, столкнуть его в трюм — и «через несколько минут сто человек будут на палубе». Веревкин понимает и то, что воспрепятствовать всему этому он практически не в силах: переубедить Аламасова не сможет — игра зашла слишком далеко, у старосты нет выхода; если Веревкин выдаст Аламасова, его непременно убьют — не здесь, так на воле, и все равно староста запутает десяток других людей, а сам выскочит... И Веревкина охватывает чувство беспомощности и страха, он проклиная в душе свою несчастливую судьбу, пьяного капитана, тральщик, друзей, не нашедших в себе мужества за него заступиться... Веревкину плохо. Он не знает, что его жене Тоне удалось между тем добиться приема у наркома, что нарком затребовал «дело» Веревкина, а человек он, говорят, справедливый, разберется... Веревкин всего этого не знает и принимает единственно возможное для него, хотя и обреченное на неудачу решение: сломить власть Аламасова, заставить его повиноваться. Это решение безумное, потому

что староста — человек могучий, а Веревкин очень ослаб, да и не умеет драться. Но у Веревкина нет иного выхода...

Ситуация трагическая. К тому же в тот самый момент, когда нарком принимается листать дело невинного моряка, начинается война, и нарком о Веревкине забывает; к тому же в тот самый момент, когда между Аламасовым и Веревкиным начинается драка не на жизнь, а на смерть, немецкий самолет обстреливает «Онегу» и убитый часовой падает в трюм...

Драматизм нарастает, и трагический итог, казалось бы, неизбежен. Станут ли на «Онеге» разбираться в мотивах и сложных психологических переживаниях «контры» Веревкина, если ему удастся предотвратить захват, — ведь тогда приготовления к захвату «Онеги» непременно обнаружатся, и дружки Аламасова, конечно же, все свалят на Веревкина. А тут война, рядом немцы, что там разбираться — к стенке его!

Материал повести необычайно труден и противоречив. Через судьбу честного и хорошего человека писатель, конечно же, сможет сказать и о жизни и о времени! (Веревкин, казалось бы, должен был погибнуть, погибнуть нелепо и непонятным; не станет защищать его и Сбоев, хотя он хорошо знает Веревкина, Сбоеву сейчас не до того — война, ему предстоит встать «в один ряд с Нельсоном и Ушаковым»; ведь в свое время Веревкина не защитил даже ближайший его друг Дашевский, а он-то точно знал, что Веревкин не виноват, знал и промолчал...) Но поразительное дело — автор неожиданно уходит от этого, казалось бы, неизбежного разговора, глубокого анализа судьбы человека и времени. Он всего лишь решает свою, заранее сконструированную задачу, отстраняясь от всего, что может помешать ему прийти к заранее «выписанному» ответу.

Внешне писатель по-прежнему правдоподобен. Война действительно изменила многие обстоятельства в жизни героев повести, психологию, сместила масштабы человеческих переживаний. Так понятно, правдоподобно, что нарком бросил на полслова дело какого-то осужденного Веревкина, узнав, что началась война. Можно понять также и то, что «война как бы нейтрализовала впечатление, которое смелость Веревкина произвела на заключенных». Казалось бы, Аламасову именно те-

перь и приводить в исполнение свой план захвата судна: там наверху (на палубе) сейчас не до них, все только о войне и думают — «сейчас можно взять их голыми руками». Но об этом думает лишь один Аламасов («Теперь или никогда!» — повторяет он). С остальными что-то произошло; «что-то изменилось в том, как его (Аламасова. — Ф. С.) слушали, как соглашались».

Это изменение и становится главным в повести. У заключенных появилась «еще неопределенная, но все возрастающая надежда на свободу, на возможность свободы — не противозаконной, связанной с новыми преступлениями, а открытой и даже, может быть, почетной». Появилась ненависть к фашизму: «Если мы воры и даже, допустим, убийцы, что же мы — не советские люди?»; были в трюме «коммунисты и комсомольцы», которые «не стали думать иначе оттого, что их осудили за опоздание на работу»; «чувство полного равенства с уже сражавшимися или готовыми сражаться свободными людьми — вот что было теперь главным для них»; «Ну, все! Мало ли какие бывают обиды? Теперь все это надо забыть. Тем более что после войны начнется совсем другая жизнь» и т. д. и т. п.

А дальше повесть уже сама собой покатила к исходу «ответу». Заключенные вышли на палубу, перемешались с матросами, пошли в кочегарку, тушили пожары на судне. Веревкин повел пароход вместо раненого капитана, «и даже повар из заключенных обосновался в камбузе, потому что судовой кок совсем расхворался и слег». А потом Сбоев вооружил всю эту пеструю команду, высадил на берег, сразу же ввел в бой, они продержались до подхода армейских частей, обороняли этот рубеж в течение трех лет, а потом, «перейдя в наступление, разбили немцев и освободили норвежскую область Финмарк». Бывшие заключенные получили обмундирование, стали обыкновенным подразделением, Аламасов был убит в бою, отремонтированная «Онега» перевозила раненых, Веревкина осенью 1941 года реабилитировали, к нему приехала жена, он получил подводную лодку...

Автор не перестает быть правдоподобным — так могло быть, так в конкретном, частном случае и было! Капитан траулера и правда мог в тот день наткнуться и врезаться в «щуку», война опрокинула в одно

мгновение много надежд, немецкий самолет именно в то самое время взял и обстрелял «Онегу» и т. д. и т. п., вплоть до реабилитации Веревкина. Все вполне вероятно, замысел повести оказался осуществленным — «ответ» сошелся! Но как очевидно, что все эти случайности снижают значительность произведения; трагедия, казалось бы, и явившаяся замыслом произведения, — об этой трагедии с такой глубиной и болью сказал народу XX съезд партии — в повести «Семь пар нечистых» необычайно облегчена, судьба героя становится частной биографией, рассказ о жизни — всего лишь занимательной историей...

Едва ли финал повести в состоянии объяснить историю, случившуюся с Веревкиным, едва ли он хоть на шаг продвинет понимание читателя, которому необычайно важно знать причины происшедшей трагедии.

Повинуясь сюжету, беллетристическому драматизму и сконструированному замыслу, писатель отказался от подлинного глубокого жизненного драматизма, ушел в сторону от очень серьезных конфликтов, вырвавшихся из материала самого произведения.

3

Беллетристика превращает сюжет в самоцель, не задумываясь особенно над социально закономерными (а не случайными) истоками человеческих поступков. В произведении беллетристическом сюжет не только становится содержанием, но и исчерпывает это содержание.

Но ведь поэтическая ценность художественного произведения не может заключаться и быть исчерпанной сюжетом. Стремление ограничить «сюжетом» художественное постижение жизни делает живопись раскрашенной фотографией, драматургию — занимательным частным случаем, превращает искусство в развлечение.

Произведение искусства — это не украшение заранее сконструированного сюжета. Автор художественного произведения только в процессе движения сюжета до конца понимает мысль своего же произведения, только в финале приходит к постижению жизни.

Разумеется, нельзя и отрицать значение сюжета; конечно же, он обладает самостоятельными эстетическими ценностями, привлекает или отталкивает внимание читателя, способствует раскрытию мысли, конфликта, но это только частичка целого, — сюжет нуждается в поэтическом переосмыслении. (Все сказанное ни в коей мере не должно ставить под сомнение значение остроты сюжетного драматизма прозы.) Но если для произведения беллетристического сюжет необходим, это его существо, то истинная поэзия и проза могут и «обойтись» без него; во всяком случае, их сюжет лишается ныне обязательной остроты, исключительности, приобретая обыденность, «повседневность». Нет ли в этом стремления уйти от «частного», постигнуть общие процессы жизни в ее движении?

Хочется избежать нареканий в терминологической путанице. Размышляя о жизни сюжета в искусстве, каждый вкладывает в этот термин свое понимание. В конкретном случае речь идет не о сюжете как «концепции действительности»¹ и не о сюжете как «объективном течении жизни»². Речь идет о непременном пристрастии беллетристики к головокружительным ситуациям и коллизиям, лишь о внешнем, так сказать, «завлекательном» понимании сюжета.

Еще Чехов говорил: «Зачем это писать, что кто-то сел на подводную лодку и поехал к Северному полюсу искать какого-то примирения с людьми, а в это время его возлюбленная с драматическими воплями бросается с колокольни?.. Надо писать просто: о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Вот и все».

Нужно ли искусству натужно конструировать классические «треугольники», фатальные случайности и роковые неизбежности? Обычные факты и подробности, подвергнутые тщательному анализу, само течение жизни, художественно осмысленное, расскажут нам о ней значительно больше, чем очередной вариант «самой подходящей» к случаю ситуации.

¹ Е. Добин, *Жизненный материал и художественный сюжет*, М., «Советский писатель», 1956, стр. 120.

² А. Мачерет, *Поэтическая идея фильма*. — Вопросы кинодраматургии», вып. III, М., «Искусство», 1959, стр. 90.

Конечно, высокая проза и ныне отнюдь не чурается острых ситуаций и неожиданных «случаев». Пример тому — та же «Большая руда». Но, во-первых, они никак не определяют характер всего сюжета повести, стержень которого — душевный переплав героя — «проглядывает» обычно через будничные, обыкновенные поступки и эпизоды. А во-вторых, «Райгород» подтверждает, что цельный и событийный сюжет совсем не обязателен для изображения глубинных процессов жизни.

В опубликованной недавно работе «Из дневника» В. Шкловский, размышляя над новой жизнью сюжета в современном искусстве, вспоминает о ружьях, которые висят и непременно стреляют. Слова эти, по недоразумению приписываемые Чехову, на самом деле принадлежат Немировичу-Данченко, в драматургии которого все ружья действительно всегда стреляют. А театр Чехова основан на иных правилах искусства, на большей приближенности к свободному отражению действительности. Впрочем, это не открытие Чехова. В. Шкловский замечает, что еще у Шекспира в «Короле Лире» шут — «равный герой», по словам А. Аникста, «самый щедрый из всех шекспировских шутов», — из трагедии и счезает и неизвестно что с ним стало. В «Короле Лире» такое «ружье» не только не стреляет, но драматург забывает о нем!..

С сюжетом, как и вообще с искусством, не могут не происходить изменения во времени. Но сегодняшний «антисюжет», по мысли Шкловского, — это не отрицание сюжета, а «сюжет другого времени».

С этим нельзя не согласиться. Говоря о трансформации сюжета, я имел в виду, конечно же, только отрицание высокой прозой поверхностного раскрытия характеров в «завлекательных» ситуациях...

В самой природе беллетристического отношения к жизни нет ничего нового. Беллетриста всегда интересовали больше всего и по преимуществу фабула, антураж, приметы; именно они и только они «ведут» за собой писателя, он отталкивается от них в процессе творчества, но ими и ограничивается. В произведениях, которые мы называем беллетристическими, преобладает стремле-

ние увлечь, поразить, ошеломить читателя. Не разъяснить ему какие-либо из коренных вопросов времени, не помочь ему разобраться в том необычайно важном, что удалось открыть художнику, но в конечном счете только развлечь читателя. Перевернув последнюю страницу произведения беллетристического, как бы оно ни увлекло и ни взволновало читателя, он никогда не сможет ответить на «основной вопрос», которым, по словам Л. Толстого, мы всегда задаемся, «читая или созерцая художественное произведение»: «Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь сказать мне нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?» (разрядка моя. — Ф. С.).

В отличие от беллетристики проза интересует прежде всего глубоко социальный смысл происходящего, художественный анализ содержания жизни в движении характера. Анализируя судьбу характера, участвующего в современном конфликте, проза пытается раскрыть и понять существо времени. Поэтому так важна четкость мировоззренческой позиции писателя, ясное осознание им целей и задач искусства, своего места в живой практике нашей жизни. Мы видели, как «подробности» и «детали» раскрывают реальное содержание жизни в «Райгороде» Дороша, как психологически точный современный анализ характера героя повести «Большая руда» раскрывает реальное содержание времени, которое и формировало характер Виктора Пронякина. С другой стороны, подмена такого реального анализа содержания жизни чисто сюжетной занимательностью, похожестью смазывает остроту конфликта, в конечном счете искажает правдивую картину жизни.

Да, разделение произведений прозаических — вообще искусства — на беллетристику и прозу существовало и сто и двести лет назад. Но, рассматривая тенденцию развития нашего современного искусства, мы ясно видим, что она все дальше уходит от беллетристического освещения жизни. Постигание существа жизни, причинности явлений, раскрытие их через существенные «узловые» подробности жизни становится сегодня определяющей тенденцией в нашем искусстве.

КТО СОВРЕМЕННЕЕ — ТОЛСТОЙ ИЛИ ДОСТОЕВСКИЙ?

1

Попробуем бегло коснуться традиции использования детали в русском реалистическом искусстве. Поразительный материал для наблюдений над жизнью детали дает проза Л. Толстого.

Страсть писателя-проповедника, непосредственно обращающегося к читателю через голову своего искусства, клокочет в его прозе одновременно со «страстью» детали... Эта стихийная борьба «двух начал»: с одной стороны, «проповедь» — жажда непосредственного общения с читателем без помощи «средств» искусства, а порой и вопреки им, с другой — само искусство, его совершенство.

Само по себе такое разделение кажется надуманным — можно ли разъять природу искусства, отделив «проповедь» от «совершенства»? Да и совершенство художественного произведения следует понимать не формально, речь идет не об отделке произведения, но обо всем комплексе элементов, создающих саму «заразительность» (термин Л. Толстого) искусства: «...движения, линии, краски, звуки, образы, выраженные словами...» Проповедь и совершенство в искусстве органично «проникают» друг в друга, образуя своеобразный синтез красоты и проповеди... «Что чувства добрые я лирой пробуждал», — сказал поэт, в одной строке выразив существо наших рассуждений.

Но художник одержим какой-то идеей, он убежден в ее важности и необходимости, он только что столкнулся с фактом вопиющим, увидел за ним лицо времени, его идея требует немедленного обнародования, она нужна сегодня, она поможет людям, у него нет времени и сил ждать органичности выражения — и он несет чи-

тателю трепещущие от боли и гнева страницы; вдохновенно и страстно объясняя мучившую его мысль, он пренебрегает природой «выразительности» художественного творчества... И факт искусства не состоялся — неся чувства добрые, его идея не стала художественным совершенством.

Само по себе благородное стремление помочь людям, вдохновившее художника, еще не имеет эстетической ценности. Проповедь (одна только проповедь!), органично не ставшая плотью художественного произведения, делает искусство лишь средством высказывания какой-то этической идеи, в конечном счете приводит к утрате эстетических ценностей, без чего искусство — не искусство.

Ну а все-таки — что важнее, и может ли художник позволить себе забыть о природе своего искусства? (Разумеется, разговор наш должен остаться в сфере размышлений об искусстве. Речь идет, скажем, о сосуществовании «проповеди» и «совершенства» в творчестве одного и того же художника, в одном его произведении; о границах этого сосуществования и чувстве меры.)

Вопрос «что важнее» — не праздный. Он стоит сегодня в нашем искусстве остро и серьезно — это и проблема стиля, и проблема отношения художника к назначению своего труда, и, разумеется, проблема того, что проповедуется, а вернее, того, что исповедуется художником. «Проповедь», стремление страстно и обнаженно во что бы то ни стало высказать свою точку зрения оборачивается у нас порой дидактикой и нравовучением — становится морализмом, перестает быть искусством. Но об этом еще впереди...

2

А пока — анализ широко известных и неоднократно по различным поводам разбираемых отрывков из Толстого и Достоевского; он помогает понять, какие средства «заразительности» современнее.

В чем существо толстовского раскрытия психического процесса и как наша литература продолжает и развивает эту традицию? В чем суть различия в раскрытии «диалектики души» Толстым и Достоевским? И если

это две разные дороги реалистического искусства (а не сходятся ли они, не могут ли сойтись?), то куда они ведут?

В творчестве Толстого психологизм стал непосредственной основой повествования. Чернышевский, прочитав «Детство», писал о том, что автора занимает больше всего «сам психологический процесс», «диалектика души». Если писатели дотолстовской поры — от Пушкина до Тургенева — констатировали сам факт психологического состояния человека, то Толстой вскрыл движение психики, анализировал динамику психического процесса. Стоит вспомнить и проанализировать такие шедевры, как «Станционный смотритель», «Шинель» и гениальный рассказ Толстого «Смерть Ивана Ильича», чтобы разница между реализмом Пушкина, Гоголя и психологическим реализмом Толстого стала совершенно очевидной. С одной стороны, описание установившегося состояния, факта, с другой — прежде всего и по преимуществу сам по себе психический процесс. Причем Толстого интересуют не необычайное душевное состояние человека, не поражающая острота, но совершенно естественные и поэтому особенно важные, существенные стороны жизни человека.

Рассказ об обыкновенной страшной жизни и смерти чиновника Головина: «тайны» психологии умирающего, агонизирующего человека, осознание им суеты и ничтожности — пустоты всей своей жизни; столкновение этого прозрения души умирающего с продолжающейся вокруг него обычной суетой и ложью дает огромный материал для наблюдений над художественной манерой Толстого. Но нас будет интересовать сейчас не многообразие стилевых особенностей «Смерти Ивана Ильича»¹, а само использование деталей и подробностей, непременно вызывающих необходимые ассоциации, логически приведших умирающего к пониманию того, что вся его сознательная жизнь была «не то».

Иван Ильич, измученный неутихающей болью, оставшийся один, выплакавший уже сознание своей беспомощности, одиночества, жестокости людей и бога, «отсутствие бога», затих и прислушался «к голосу души,

¹ Такой анализ сделан в статье М. Щеглова «Повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича».

к ходу мыслей, поднимавшихся в нем». «Чего тебе нужно?» — услышал он и повторил себе: «Что тебе нужно? Чего тебе нужно?» И ответил: «Не страдать. Жить». И опять «предался вниманию такому напряженному, что даже боль не развлекала его». «Жить? Как жить?» — спрашивает «голос души» Ивана Ильича. «Да, жить, как я жил прежде: хорошо, приятно». И он пытается вспомнить лучшие минуты «приятной жизни», перебирает их, но они кажутся «теперь совсем не тем, чем казались они тогда». И вот, лежа в продолжение двух недель лицом к стене, Иван Ильич думает о прошедшей жизни и непрерывно возвращается к детским воспоминаниям, хотя это ему особенно больно.

Он вспоминает сырой, сморщенный французский чернослив, его особенный вкус и «обилие слюны, когда дело доходило до косточки», и няню, и брата, и игрушки; и то, как они разорвали портфель отца и их наказали, а мама принесла пирожки. Было что-то еще хорошее: дружба в «Правоведении», любовь к женщине. Но чем дальше от детства, тем «приятного» становилось меньше и меньше. Он вспоминал то, как «нечаянно» женился, потом разочарование, «запах изо рта жены, и чувственность, притворство»; и «мертвую службу», и «заботы о деньгах», и «так год, и два, и десять, и двадцать — и все то же».

Сознание человека, неотвратимо приближающегося к концу, продолжает работать, он все время задает себе все те же мучительные вопросы: «Так что же это? Зачем? Не может быть, чтоб так бессмысленна, гадка была жизнь?» Его продолжает раздражать и мучить ложь вокруг него. И жена с ее лживым участием и страданием, соболезнованием, притворной заботой о нем; ее одежда, выражение лица, звук ее голоса — все говорит ему: «не то»...

Иван Ильич чувствует, что он не может защитить свою жизнь, что «защищать нечего было». Но и признаться себе в этом он не может, и это неумение признаться особенно мучает его, мешает пролезть в тот чудовищный «черный мешок», в который просовывает его «невидимая непреодолимая сила...».

Подробности жизни, детали и образы следуют один за другим, вызывая у героя совершенно естественные ассоциации, цепь ассоциаций. Логика размышлений

умирающего неотвратимо приводит его к пониманию бессмысленности всей его ужасной — такой обыкновенной! — жизни. Причем рассказ о психологическом повороте в сознании умирающего, весь этот фантастический «репортаж» из кошмара и тьмы близящейся смерти ведется Толстым совершенно естественно и органично, без всякой заданности и специального «любопытства». Писателя интересует не сам процесс умирания и не сами по себе ощущения умирающего — выбранная им «ситуация» позволяет взглянуть в лицо жизни с необычайной смелостью... Чтобы яснее стала мысль о том главном, что берет и продолжает современная проза «в стиле» Толстого, обратимся к другому его произведению. В «Смерти Ивана Ильича» перед нами непостижимо полученная исповедь умирающего, здесь — обыкновенный «бытовой» разговор... Речь идет о хорошо известном месте из «Хаджи Мурата». Писалось о нем много по разным поводам. Нас будет интересовать сейчас естественность и органичность диалога, особый психологический лаконизм, создающий характер...

Три солдата с унтер-офицером стоят в «секрете». Секрет этот «почти не секрет», поэтому солдаты позволяют себе курить и разговаривать. Разговор идет сначала обо всяких ротных делах. Наговорившись и покурив, солдаты затихли, сидят молча, слушают шелест деревьев, вой, визг, плач, хохот шакалов. Потом становится совсем тихо, «только ветер шевелит сучья дерев, то открывая, то закрывая звезды». И «вдруг» веселый Авдеев спрашивает Панова — унтер-офицера: «А что, Антоныч... бывает тебе когда скучно?»

Собеседники только что появились перед нами, читатель ничего про них не знает, разве то, что Авдеев очень уж ловко «наладил» курение в ямке, да еще что, упоминая об Авдееве, Толстой все время пользуется прилагательными: «бодрый», «веселый», а унтер-офицер одобряет расторопного солдата: «Эка молодчина Авдеев! Прокурат малый». И вот этот веселый и бодрый «прокурат» вдруг заводит разговор о «скуке».

Панову и продолжать-то разговор про такую ерунду неохота, он и не понимает, о чем речь. А Авдееву «скучно», да так, «что, кажись, и сам не знаю, что бы над собою сделал». Он и пьет, бывает, от скуки; «накатит» на него: «дай, — думает, — пьян нарежусь». Но

Панов таких непонятных вещей не принимает: «Да с чего же скучаешь-то?» Авдеев объясняет свою «причину» совсем просто: «Да по дому скучаю». Но Панову что-то неясно. «Что ж — богато жили?» — спрашивает он. Что ж за «скука», коли бедно жили, тут и в солдатах, мол, не хуже. Авдеев так и понимает его — «не то что богачи, а жили справно. Хорошо жили». И дальше, в пяти строках, кратко и деловито рассказывает простую и пронзительную человеческую историю: «Ведь я охотой за брата пошел... У него ребята сам-пят! А меня только женили. Матушка просить стала. Думаю: что мне! Авось попомнят мое добро. Сходил к барину. Барин у нас хороший, говорит: «Молодец! Ступай». Так и пошел за брата». «Что ж, это хорошо, — говорит Панов, чтобы просто что-нибудь сказать, — ему этот рассказ ничего еще не разъяснил о том, почему «скучно». И тогда Авдеев добавляет: «А вот веришь ли, Антоныч, теперь скучаю. И больше с того и скучаю, что зачем, мол, за брата пошел. Он, мол, теперь царствует, а ты вот мучаешься. И что больше думаю, то хуже. Такой грех, видно...».

Собственно, больше ничего об Авдееве читатель, по существу, и не узнает. А на другой день шальная пуля угодит ему в живот, и он помрет в госпитале, попросив «отписать»: «Сын, мол, ваш, Петруха, долго жить приказал». Да еще и прибавит: «Завиствовал брату... А теперь, значит, сам рад. Не замай живет. Дай бог ему, я рад...» Да еще узнает читатель, что на спине и заду Авдеева перекрещивались белые рубцы — следы наказания за пропитые деньги; что его отец все время попрекал нерасторопного старшего сына, за которого пошел в солдаты Петруха, и что жена его Аксинья, узнав о смерти мужа, «повыла», сколько положено, а в глубине души обрадовалась: «она была вновь брюхата от приказчика, у которого она жила, и теперь никто уже не мог ругать ее, и приказчик мог взять ее замуж, как он и говорил ей, когда склонял ее к любви».

Буквально больше ничего читатель об Авдееве не узнает. Но характер психологически не простой и социально совершенно определенный уже создан, простая и трагическая история человеческой жизни рассказана. Рассказана совершенно естественно. Читателю ясно, как жил до солдатчины проворный, трудолюбивый

Петруха Авдеев, как должна была тяготить его бессмысленная солдатская жизнь, как мучила его разлука с молодой женой, с домом, привычным и необходимым ему трудом. Так понятно, как он сгоряча пошел к барину, вызвался «идти» за брата, а потом все время мучился от сознания того, что поступок его давно всеми забылся, никто уж о нем не помнит, брат там «царствует», а он «мучается». И понятно, что от всего этого ему «скучно», и он пьет. И ему все хуже, а думать так «грех». И так естественно, что возникает этот разговор в «секрете», в чужом лесу, под вой и хохот шакалов, когда притихшие солдаты сидят под деревьями, глядя, как ветер шевелит сучьями деревьев, «то открывая, то закрывая звезды».

Читатель понимает все, что происходит с Авдеевым, хотя Толстой здесь совершенно отказывается от «разъяснений». Речь идет об обыкновенном человеке, где-то слабом, жившем трудно и тяжело. Читателю по-человечески так близко все, о чем думает и чем мучается Авдеев, в его сознании возникают совершенно конкретные и реальные ассоциации, дополняющие облик Петрухи из читательского опыта. И нелепая смерть солдата пронзает его болью: читатель активно понимает мысль автора — сопереживает...

3

Уже сама атмосфера романов Достоевского не имеет ничего общего с этой простотой, психологической естественностью — органичностью. Достоевский ошеломляет читателя психологическими загадками, тут же разрешаемыми и объясняемыми; герои его поступают порой вопреки элементарной психологической достоверности, по каким-то высшим психологическим законам; психологическими тайнами и странностями проникнута ткань всех романов Достоевского; надломленные, душевно истерзанные, замученные совестью люди вступают между собой в невероятно сложные отношения. В этой драматической «игре» участвуют главные, второстепенные и третьестепенные герои, порой сам автор; перед нами с гениальной простотой, жестокостью, беспощадностью срывают самые затаенные покровы человеческой души...

Раскольников, вызванный в «квартильную контору», решивший, было, что преступление его раскрыто, узнает, что вызвали его по жалобе хозяйки квартиры, требующей плату. Ему становится «ужасно, невыразимо легко», и, хотя он «ясно ощущает всю силу ощущения», что нужно ему как можно скорее уйти из конторы, во всяком случае, не разговаривать с этими людьми и уж тем более не обращаться к ним с «чувствительными экспансивностями», что нельзя этого делать «даже ни в каком случае жизни», — несмотря на это «мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений», он не уходит, влезает в разговор, путается в нем все больше и больше. Ему приходит в голову «страшная мысль» подойти к Никодиму Фомичу и «рассказать ему все вчерашнее, все до последней подробности...» и т. п. Потом Раскольников приходит в квартиру, в которой было совершено преступление, дергает колокольчик и вновь испытывает «прежнее, мучительно-страшное, безобразное ощущение», вздрагивает с каждым ударом, и ему становится «все приятнее и приятнее»...

Работник полицейской конторы Зосимов развивает перед Разумихиным свои мысли по поводу психологии убийства специально для того, чтобы их слышал находящийся тут же Раскольников: могли ли маляры, только что совершившие преступление, — наверху лежали теплые еще тела убитых, — могли ли настоящие преступники возиться и хохотать «как малые ребята»: «Сходится ли подобное душевное настроение... с тополами, с кровью, с злодейской хитростью, осторожностью, грабежом?»...

Раскольников впервые приходит знакомиться с Порфирием Петровичем, входит к нему в комнату и держится «с таким видом, как будто изо всей силы сдерживался, чтобы не прыснуть как-нибудь со смеху». Порфирий Петрович сразу же разгадывает эту психологическую «загадку» Раскольникова...

В комнате, в которую только что принесли раздавленного лошадьми Мармеладова, мечется задыхающаяся от кашля Катерина Ивановна, дети в лохмотьях жмутся к стенам, кричит возмущенная хозяйка г-жа Липпехель, в дверях теснятся, сгорают от любопытства жильцы — «аккуратный старичок» доктор,

полицейский, священник, наконец, Раскольников в роли благодетеля («всю сцену» освещает только один огарок). Неожиданно появляется Соня — она в ярком кричащем наряде, со смешным хвостом, в кринолине, с зонтиком, в соломенной шляпе с огненным пером. И этот контраст нищеты, умирания и выставленной напоказ, торгующей собой молодости, униженность стыдящейся своего вида Сони перед постелью умирающего отца, страдания отца, понимающего муки дочери, — все это создает лихорадочную остроту этой сцены.

Или, скажем, знаменитое третье свидание Ивана Карамазова со Смердяковым, в котором Смердяков, искренне изумленный непониманием Ивана — «умного человека», рассказывает ему правду об убийстве отца, а в голове Ивана, «задрожавшего мелкой холодной дрожью», «прозвенела вдруг» слышанная им перед тем на улице пьяная песня: «Ах, поехал Ванька в Питер, я не буду его ждать...». И убежденность Смердякова в том, что Иван ни за что не пойдет «показывать на себя», потому что «очень-с» он умен, любит деньги, почет, очень горд, чрезмерно любит «прелесть женскую», «а пуще всего в покойном довольстве жить». И то, что Иван тем не менее придет на суд и «покажет на себя». И речь прокурора на процессе Дмитрия Карамазова: «Психология на всех парах»; и речь защитника: «...психология, господа, хоть и глубокая вещь, а все-таки похожа на палку о двух концах», «возьмем ту же самую психологию и приложим ее к делу, но только с другого конца, и выйдет совсем не менее правдоподобно...»

Попад в эту атмосферу гениальных проникновений в психологию человека, его трагедию, читатель оказывается вовлеченным в эти душевные водовороты, невольно заражается ими. Но эти душевные водовороты, хотя они совершенно естественны для героев Достоевского, кажутся читателю гипертрофированными, достигшими необычайных размеров. И чтобы читатель постиг фантастическое, хотя и совершенно психологически оправданное состояние Раскольникова или проникся истовым стремлением братьев Карамазовых распутать чудовищный узел собственных противоречий, Достоевский сам взваливает на себя бремя объяснений и разъяснений того, что случается с его героями, — сам высвечивает все круги ада, через которые проходит душа

Раскольников, сам анатомирует Карамазовых.

Достоевскому никакого дела не было до всевозможных «ухищрений» и неуловимых «чуть-чуть», создающих в конечном счете органичность произведения, его художественное совершенство. Он торопится разъять душу человека, не оставив в тени ни одного самого интимного ее движения. Детали, ассоциации, весь сложный «арсенал» современной прозы, берущей свое начало от Толстого, оставались за пределами внимания Достоевского. Лаконизм чужд самой природе прозы Достоевского, тяготеющего к гениальному объяснению, страстному и обстоятельному — всестороннему.

Как видим, возможны две дороги. Наше искусство предпочитает сегодня апеллировать к читательской активности, самостоятельной творческой работе мысли, через подробности жизни говорить о ее существовании. Да, оно берет и у Достоевского его страстную и безоглядную смелость, жажду до конца понять человека, не останавливаясь ни перед чем, обнажая противоречивость, остроту столкновений мировоззрений, характеров, судеб. Но искусство наше уходит сегодня от стилистики Достоевского с его разъяснениями и объяснениями происходящего, с его стремлением сказать все самому — оно обращается к опыту читателя, уподобляясь айсбергу...¹. Современный читатель становится все более самостоятельным в своих суждениях и отношении к жизни, он все больше верит собственному сердцу, своему опыту...

Когда проповедь в искусстве теряет страстность и беспощадную к себе искренность, она невольно раздражает читателя, он останавливается и... утрачивает доверие. Конечно же, современному искусству не заказаны и иные пути. И проповедь с разъяснениями и объяснениями, если она исполнена страстности и беспощадной к себе искренности, если она открывает новое и неизведанное. Но на этом пути большие свершения, очевидно, еще впереди.

¹ «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, — говорил Хемингуэй, — он может опустить много из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды».

«ПОДРОБНОСТИ ЖИЗНИ» И «ОБЪЯСНИТЕЛЬСТВО»

ДИДАКТИЗМ ДЕТАЛИ. ПРАВДА НЕВЕРОЯТНОГО И ИСЧЕЗНУВ-
ШЕЕ ДОВЕРИЕ. ПЕРСОНИФИКАЦИЯ БЫТОВОЙ ДЕТАЛИ.
СТРАСТЬ ОБЪЯСНИТЕЛЬСТВА. ЧТО НУЖНО ЗРИТЕЛЮ — ПОПЕ-
ЧИТЕЛЬСТВО ИЛИ ДОВЕРИЕ?

1

Два эпизода в одном и том же фильме — две детали, обыгрываемые режиссером. Лето 1941 года, Москва. Грохот духового оркестра, шум толпы, топот сапог по мостовой. И Вероника наконец видит Бориса. Но он уже не слышит ее и, столкнувшись они лицом к лицу, наверно, не увидит ее. Он уже ушел из дому, простился со всем. Он уже там. И такое неуместное, жалкое и «маленькое» печенье, которое принесла ему в дорогу Вероника, растаптывают сапоги людей, уходящих летом 1941 года на войну... Но вот «прием» повторяется. Грохот бомбежки, звон разбитых стекол, ветер стучит рамами, огонь и тьма. И под каблуками хрустит стекло. Мерзавец соблазняет прелестную, потерявшуюся в неразберихе военных лет девушку — уносит ее, «хрустя стеклом».

Итак, две «детали». В первом случае растаптываемое печенье словно бы ни о чем «прямо» не говорит. Во втором — каблуки давят не стекло — идут по «живому», и режиссер путем «аллегории», довольно, впрочем, простой, рассказывает о том, как мерзавец ломает жизнь хорошего человека. И тем не менее в первом случае перед нами художественное открытие: случайная, по крайней мере конкретно ни на что не намекающая деталь становится выражением высокой философии фильма. Во втором — только демонстрация режиссерского, операторского мастерства и... безвкусицы.

Что хотел сказать Калатозов, останавливая внимание зрителя на этом печенье? Ведь именно здесь и на-

чинается судьба Вероники, о которой сделан фильм «Летят журавли». Прелестная девушка, никогда над жизнью всерьез не задумывавшаяся, переполненная ощущением собственной легкости и внутренней свободы, когда, кажется, все можешь, стоит только захотеть, — и чудовищная правда жизни — война, бедствие и горе народа. Режиссер показывает этот конфликт смело и просто. И потому смешное, никому не нужное печенье, растаптываемое сапогами людей, уходящих туда, и лицо Бориса, который со всем простился и все понял, и потерянные глаза Вероники, еще не умеющей расстаться с детским ощущением, будто она все может, и создают тот узел, непредвзятую глубину и органическую страстность мысли, которые являются свидетельством подлинной художественности.

Можно ли поставить рядом с этим эпизодом сцену «падения» Вероники? Очевидно, нельзя — прежде всего потому, что в ней все неправда, хотя, казалось бы, все не только правдоподобно, но и психологически мотивировано. И героиня, окончательно запутавшаяся, выбитая из прежней жизни, в которой все было понятно, и мелкий человечиска, сумевший воспользоваться беззащитностью девушки, и даже момент — грохот и смерть, последние остатки благоразумия и всякой рассудочности исчезают — у Вероники уже ничего нет и никогда, наверно, не будет — все правдоподобно! И тем не менее победное шествие каблуков по хрустящему стеклу и безвольное тело «жертвы» — все это лишь «красивость» и художественная бестактность, безвкусица. Да, так могло быть, может быть, так и было. Но ведь в трагедии, о которой фильм рассказал, дело совсем не в том, воспользовался Марк слабостью, беззащитностью Вероники или воспользоваться не сумел. Речь идет о вещах неизмеримо более серьезных — о жизни и смерти, о страданиях народа; более значительных даже в биографии конкретной Вероники: о том, как она потерялась в страшные военные годы. Зачем же так нарочито, напоказ, победно хрустят по стеклу каблуки? Только для того, чтобы прикрыть не обязательную случайность найденной «детали»?

Л. Толстой сказал как-то в беседе с музыкантом Игумновым: «В искусстве важно, чтобы не сказать ничего лишнего, а только давать ряд сжатых впечатлений,

и тогда сильные места... дают глубокое впечатление». Не правда ли, какая современная, я бы даже сказал, «кинематографическая» мысль? Давать в искусстве «ряд сжатых впечатлений» — это ведь и есть умение останавливать внимание читателя и зрителя на главном, существенном через деталь, словно бы случайную «мелочь»; она сама по себе ничего не разъясняет, но создает ту самую художественную иллюзию правды происходящего, которую не восполняют десятки страниц современного «объясняющего» материала. Читатель или зритель становится невольным участником совершающегося у него на глазах — по детали угадывает целое, по намеку — самую суть событий, проникается мыслью и пафосом автора — сопереживает. Но сопереживание или глубокое впечатление возникает, лишь когда за «случайностью» детали стоит высокая мысль всего произведения, когда появление детали не обусловлено только возможностью блеснуть мастерством или продемонстрировать ловко подмеченную примету, а через такую деталь автор говорит о жизни, о судьбе героя; если она работает на идею произведения, если это, как писал М. Щеглов, «так сказать, полезная «радиоактивная» частица действующего в целом художественного образа» и «она подчинена гармонии, всей образно-эмоциональной и идейной системе произведения». Короче говоря, в произведении искусства ничего просто случайного не может быть — оно немедленно рассредоточивает внимание, отвлекает читателя и зрителя от главного — страстной мысли автора, смазывает пафос всего произведения. Тем более когда это случайное показывается крупным планом (как в сцене падения Вероники у Калатозова), когда «счастливая находка» обыгрывается...

В «Балладе о солдате» зритель запомнил эпизод в поезде «с сигаркой». Алеша разрывает на «закрутку» случайным полутчиком газету со статьей о своем подвиге. Что хотел сказать здесь режиссер? Что его герой — человек, совершенно лишенный честолюбия или равнодушный к тому, что оставил на передовой; или мудрый, для которого слава, шумиха вокруг подвига — ненужный смешной разговор о несущественном? Или в этом эпизоде рассказывается о человеке, готовом отдать людям «на закрутку» газету, которой он очень

дорожит, — что ж, ему это трудно, зато им принесет радость? Разумеется, смешно было бы воспринимать такой эпизод всерьез и на основании такой «детали» выводить черты характера героя — очень уж случай-то незначительный. Но тогда по крайней мере во всем этом эпизоде был бы какой-то логический смысл (конечно же, и небольшой и не стоящий внимания — но смысл!) Но... Алеша так легко расстаётся с газетой, потому что у него в кармане лежит еще одна — две-то ему и, правда, ни к чему!.. «Второй газетой» всякий смысл эпизода начисто отбрасывается. Режиссеру показалось занятным разорвать газету на клочки, потом заставить героя вырвать изо рта одного из попутчиков окурки, развернуть его и доказать свое геройство. И это мило, приятно, зритель улыбается. А ведь затрачены метры пленки, внимание зрителя отвлечено. Весь эпизод становится только «фокусом», он, по существу, совершенно случаен в фильме, рассказывающем высокую правду о минувшей войне.

Но вот в том же фильме деталь, через которую режиссер сумел сказать о человеке. Женщина встретила мужа. Он вернулся с фронта, но он без ноги. Трагическая сцена. Они уходят, и жена по привычке хочет взять его под руку, но у него костыли — и деталь становится пронзительной. В «ней» история их любви, и то, как трудно будет теперь сохранить любовь, принять все так, как есть, и страшное ощущение того, что встречи и совсем могло не быть — и потому это счастье... Но режиссеру, сказавшему все это просто и точно — современно, внезапно изменяет чувство меры. Он начинает «объяснять»: долгие, долгие секунды зритель видит удаляющиеся фигуры женщины и мужчины на костылях. Она никак не может подойти к нему, ей трудно приспособиться, а он все выбрасывает костыли, перекидывая тело вперед... Но ведь зритель уже это увидел, понял мысль режиссера, ею проникся, ему не нужно навязчиво ее втолковывать, разъяснять! А деталь продолжает обыгрываться, острота уходит, зритель забывает, что только что был свидетелем художественного открытия, теряет мысль режиссера, она становится мельче, воспринимается уже только банальной констатацией того печального факта, что долгие-долгие годы этим людям будет все так же нелегко...

Открытия уже нет, начинается его толкование и детальное рассматривание.

Природе художественной подробности чуждо всякое объяснительство, но, разумеется, оно, может быть, и не связано с затянутостью «детали». Помните в «Чистом небе» — товарный поезд с солдатами, на полной скорости проносящийся мимо платформы, где толпятся женщины, пришедшие встретить отцов, мужей, братьев? Помните чудовищную затянутость этого эпизода, такую, что кажется, еще секунда — и сердце зрителя, на которого обрушился шквал совершенно точных и определенных ассоциаций, не выдержит напряжения, — один эпизод, вдохновенно и страстно показавший бесконечно долгие годы страшной войны, «деталь», ставшая художественным открытием режиссера, трагическим образом войны. Но здесь нет никакого повторения и «толкования», в затянутости этой «детали» даже не уточнение образа, а его существо, главная мысль этого художественного открытия — реалистически точная и смелая.

Или другой пример. Фильм необычайный, словно бы ничего общего не имеющий с хрестоматийной современностью стилистики неореалистического кино — фильм Кането Синдо «Голый остров». Звуковое кино, в котором не сказано и одного слова! Музыка, естественно и органично переходящая в документальный шум моря, свист ветра, сухой шелест воды, льющейся на землю. Один и тот же кадр долгие, долгие минуты — весь фильм — обыгрывается режиссером: мужчина и женщина тяжело и трудно несут ведра с водой в гору. Камера показывает узкую, выбитую в скале тропу, потрескавшуюся землю, камни, натруженные руки, осторожно ступающие ноги, прохладную тяжелую воду...

На Голом острове — обломке скалы среди моря — живет семья: мужчина, женщина, двое детей, а воды нет, она далеко, на материке; нужно спуститься со скалы, отвязать лодку, переплыть пролив, дойти до водоема... Сколько раз приходится совершать этот путь ежедневно, чтобы напоить влагой камень?.. Блестит, сверкает под солнцем море, колыхается в ведрах темная вода, натруженные руки, осторожные ноги, сухие губы... В чем секрет поразительного драматизма этого фильма безо всякого «сюжета» и интриги? Внешне пе-

ред нами всего лишь иносказание о тяжелой и трагической бессмыслице жизни с ее ежедневной борьбой за кусок хлеба, чудовищной нелепостью, идиотизмом нечеловеческой борьбы только ради того, чтобы эту бессмысленную жизнь продолжать.

Однако остановиться лишь на поверхностном иносказании — значит превратить восприятие этого фильма всего лишь в повторение многозначительной банальности. Между тем здесь значительно важнее сам текст, но содержание его несравненно шире и глубже того, что автором высказано прямо. Но оно тем не менее сказано, оно во всем комплексе излучаемых фильмом «элементов», создающих вокруг этого подлинно художественного произведения своеобразное магнитное поле совершенно естественно рождающихся у зрителя конкретных ассоциаций.

Вода такая чудовищно тяжкая — каждый раз кажется, что сил уже не должно хватить, — доставлена на скалу; вода выливается в землю. Потрескавшаяся земля жадно поглощает воду, и весь этот сизифов труд выглядит еще более бессмысленным и трагически бесцельным...

Авторы фильма рассказали жестокую правду о трагической жизни конкретных людей, живущих в конкретных обстоятельствах. Они рассказали правду о жизни и о человеке. В этой жизни есть смысл и назначение совсем не потому, что каторжный труд этих людей дает реальные плоды: жалкие растения непостижимо вырастают все-таки на скале — значит, можно поддерживать такую жизнь. «Голый остров» — это фильм о том, что правда есть в самой жизни человека, в самом факте его существования. И не потому только, что жизнь, пусть такая чудовищная, лучше смерти, а потому, что, пока человек жив, он может противостоять жестокости и мерзости жизни, побеждая самым фактом своей борьбы, пусть даже обреченной на поражение. Потому что не победить сегодня — не значит вообще не победить: сегодняшнее поражение означает только отсрочку победы.

Человек снова и снова наполняет водой ведра, носит их все той же, не становящейся легче дорогой, выливает в землю. Он может остановиться, перестать сопротивляться, просто ждать смерти. Но уж в этом случае

он и, правда, не сможет победить — тогда он действительно обречен.

Один и тот же повторяющийся кадр выражает существо фильма, он не растолковывает происходящего, а сообщает возникшим ассоциациям все большую точность и глубину. Японский режиссер адресует свои «сигналы» людям, которых он хорошо знает, — своим современникам, они живут той же самой сегодняшней жизнью, их борьба с ее мерзостью кажется порой бесконечной и бесплодной, но она не может быть прервана — иначе современник будет обречен...

2

Тот, кто внимательно прислушивался к спорам и дискуссиям о «современности» искусства, размышлял над ее живыми, не выдуманнами проблемами, должен был бы заметить, что попытки конкретно определить черты «современности» приводят к неудаче, понятие ускользает, проходит сквозь пальцы, а ведь порой кажется, что ты уже держишь эту жар-птицу за хвост! Да и легко ли определить это понятие, если им пробуют объединить таких обнаженно не схожих по своему мировоззрению и выразительным средствам современных художников, как Брехт на сцене «Берлинского ансамбля» и Федерико Феллини, «Балладу о солдате», «Сорок первый» Чухрая и прозу Хемингуэя. А между тем все эти художники исследуют в своих произведениях конкретные социальные корни душевной эволюции, рассказывают о человеке — прежде всего и по преимуществу только о человеке.

Итак, психологизм. Но удивительное дело, уже стремление и интерес к психологизму, к внутреннему духовному миру человека считаются у нас порой чуть ли не запретными. «Может быть, путь в коммунизм, — спрашивают у нас порой с грозной иронией, — мнится иным в том мире, который они называют «миром чувств»?..» И критикой проблемы психологизма обходятся, читатели словно бы о них забыли. Какой еще психологизм? Уж не та ли это «рефлексия», о которой и говорить-то неловко? Некая раздвоенность чувств, присущая лишь персонажам отрицательным — «хлюпикам» да «интеллигентам»? Те уж обязательно реф-

лектируют или, если угодно, «психологизируют». Помилуйте, лучше уж как-нибудь без этого! Оставим рефлексии, а заодно и всякое исследование человеческой психологии вместе с прочими родимыми пятнами, вместе с «миром чувств». И мир чувств иронически закавычивают... И тем не менее лучшее, то, чем гордится русская литература с ее высоким гуманизмом и трепетом за человека, самое крупное из того, что сказано на русском языке в прозе, — это несравненные живые образцы истинного психологизма, проникновение в диалектику человеческой души...

Но наша задача — не просто устанавливать связи и преемственность; сегодня важнее попытаться понять различия, увидеть то новое, характерное для советского современного искусства, что ярко проявилось в ряде произведений последних лет, стало тенденцией нашего искусства, — самый тщательный, скрупулезный, но современный психологический анализ души и поступков человека, постижение существа жизни.

Константин Симонов. Роман о войне — «Живые и мертвые». Действие происходит в первые дни войны. Герой пробует добраться до своей армейской газеты, находившейся в Гродно, оказывается в самой сутолоке, неразберихе, кошмаре отступления и, забыв о ребенке, оставшемся в Гродно, о жене, застрывшей в Москве, пытается прибиться куда угодно, но что-то делать, потому что нет сил смотреть на происходящее и оставаться в бездействии. Но Синцов пытается и понять что-то: связать мелькающие перед глазами страшные и противоречивые картины. Но вот два случая, даже в том поразительном, что видит Синцов на каждом шагу, особенно потрясшие его.

Он во «временной тройке» ведет протоколы допросов ищущих или потерявших свою часть людей. Его привлекли, узнав, что он журналист, — пусть пишет. Среди задержанных — сумасшедший, очень высокий молодой красноармеец с руками и ногами богатыря и с маленькой детской стриженной головой на длинной детской шее. Он сошел с ума, не выдержав бомбежки. В его несчастной голове все перепуталось — наши кажутся ему фашистами. «Спасайтесь! Фашисты нас окружили!» — кричит он, размахивая винтовкой... В него начинают стрелять, потому что нельзя не стрелять в чело-

века, кричащего такие «страшные панические слова». И Синцов, решив спасти сумасшедшего, которого непременно убьют, бросается к нему, пытается отнять винтовку, но случайно задевает спусковой крючок, и убитый красноармеец падает к его ногам.

Таков случай — момент, ничтожное мгновение в грандиозности и хаосе происходящего. Но для Синцова, напряженного как струна, мучительно и страстно, истоиво пытающегося понять происходящее, в этом «мгновении» заключено нечто большее, чем грустный случай.

«Чуть панику не устроил, сволочь!» — слышит Синцов слова остановившегося рядом капитана с огненно-красной небритой щетиной. В руках у него был наган — это он стрелял первым. «Паникер, сволочь! — повторял капитан. — Собаке собачья смерть!» Но хотя он говорил грубо и уверенно, у него у самого были собачьи, виноватые глаза. А грубостью своих слов он, кажется, хотел убедить самого себя и окружающих в том, что был прав, стреляя в этого человека».

Да, Синцов, как и рыжий капитан, понимает, что в сумасшедшего нельзя было не стрелять, раз он устраивает панику. Но, как и капитан, Синцов понимает и чудовищную бессмысленность происшедшего и свою вину в том, что случилось. Здесь, возле Могилева, через несколько дней после начала войны один красноармеец сходит с ума от страха, а другие красноармейцы стреляют в него и убивают. И нарочитая грубость капитана, и его виноватые «собачьи» глаза, и «потерянность» Синцова, и фигура лежащего ничком убитого красноармейца, «неловко и жалко вывернувшего набок стриженую детскую голову», — совершенно естественно выливаются в такое вот горькое недоумение: «Первое, что он сделал на войне, — убил своего! Хотел спасти — и убил!.. Что может быть бессмысленней и страшней этого?!»

Не успело пройти еще несколько дней, и перед глазами Синцова происходит событие, не менее страшное и бессмысленное. Он мчится в грузовике по шоссе и с ужасом и отчаянием смотрит, как просто и безнаказанно, словно развлекаясь, уничтожает один «мессершмитт» наши тяжелые ночные бомбардировщики «ТБ-3», медленно ползущие над лесом. Один, второй, третий, четвертый, пятый... Синцов стоит в кузове гру-

зовика вместе с группой подобранных им бойцов и плечет вместе с ними, бессильно сжимая кулаки. А потом разыскивает в лесу выпрыгнувшего с парашютом летчика: он сбил на стареньком истребителе один «мессершмитт», но подоспевший второй сбил его.

Летчик между тем, сломавший при падении обе ноги, ударившийся о пень позвоночником, умирал, думая только об одном — о войне, и о том, что он «никогда не узнает, как все будет дальше», и о том, что он, генерал-лейтенант Козырев, один из первых советских асов, виноват в гибели ночных бомбардировщиков, потому что отправлять их без прикрытия на верную смерть было преступлением, но не отправить их он не мог. И еще Козырев думал о том, чтобы не впасть в забвение и не оказаться в плену, не успев разрядить пистолет. И, увидев Синцова с бойцами, не разглядев их залитыми кровью глазами, он и тут не подумал ни о чем другом, кроме войны, решил, что это фашисты и что «он должен сначала стрелять, а потом застрелиться». И потрясенным Синцовым, молча стоявшим над ним, овладевает все то же, еще не выкристаллизовавшееся в мысль ощущение вины за происходящее, горькое чувство бессилия что-то изменить и осознание общности своих трагических чувств — ведь то же самое, вот-вот готовое стать мыслью чувство видел он в «собачьих» глазах рыжего капитана, прочел на залитом кровью лице застрелившегося летчика Козырева.

И наконец это чувство становится мыслью... Оставшиеся в живых красноармейцы, которых ведет комбриг Серпилин, выходят из окружения. В ночь прорыва они обнаруживают в гуще молодого ельника 45-миллиметровую противотанковую пушку, при ней пятерых бойцов и один последний снаряд. Эта пушка за четверста с лишним верст из-под Бреста, от самой границы почти до Ельни была перетащена «не по небу, а по земле, не чудом, а солдатскими руками». Серпилин смотрит на почерневшие, тронутые голодом лица пятерых артиллеристов, на их уставшие натруженные руки, на грязные измочаленные гимнастерки, на пять взятых в бою немецких автоматов, на пушку — и понимает, что эта «невероятная история и есть настоящая правда, а то, что пишут немцы в своих листовках про свою победу, есть только правдоподобная ложь, и больше ничего».

Серпилин понимает это потому, что он видит и то, как крепко стоит на земле старшина с запухшей раной вместо одного глаза, «словно ноги в драных сапогах были приколочены к ней гвоздями»; что, докладывая, он «как на пружине» поднес руку с оборванным и прожженным рукавом к обломанному козырьку артиллерийской фуражки, что его густой и сильный голос «немножко зазвенел от волнения», когда он говорил, «что он, старшина девятого отдельного противотанкового дивизиона Шестаков, является в настоящее время старшим по команде, выведя с боями оставшуюся материальную часть из-под города Бреста». Серпилин узнает, что предпоследний снаряд они истратили прошлой ночью: «Надоело бояться, товарищ комбриг, пусть нас боятся!» Выкатили пушку к шоссе и ударили прямой наводкой по автоколонне прямо в фары головной машины. Серпилин видит и свежие, сочащиеся смолой «злые зарубки» на сосне, под которой похоронен командир артиллерийского дивизиона, убитый прошлой ночью. Серпилин видит все это и потому убеждается, что эта «невероятная история и есть самая настоящая правда».

И как понятно, что, стоя вместе с Серпилиным перед противотанковой 45-миллиметровой пушкой, непостижимо—солдатскими руками—перетащенной от Бреста до Ельни по занятой фашистами окровавленной земле, глядя в глаза и почерневшие лица пятерым оставшимся в живых артиллеристам, слушая, как буднично-деловито докладывает старшина о том, что ими выведена «материальная часть из-под Бреста»,— и только зазвеневший голос выдает всю глубину того, что довелось этим людям пережить,— как понятно, что Синцов именно здесь окончательно свяжет в один узел увиденное и пережитое им самим. Именно здесь родится мысль, выкристаллизовавшаяся из всего пережитого и перечувствованного им, начнется понимание происходящего.

И читатель, тоже потрясенный случившимся, вместе с героем романа начинает осмысливать и происходящее, и свою собственную вину в нем, и свой собственный долг. Читатель сопереживает, потому что автор верит ему. Читатель сопереживает, потому что автор рассказал о сорок первом годе современно: не объясняя, не

преподнося ему готовые придуманные выводы. Лако-низм рассказанного Симоновым, сумма «сжатых впечатлений», непосредственно потрясающих Синцова, и прежде всего характерность деталей, на которые он не может не обратить внимания, отвечающих его внутреннему состоянию, и производят то самое «глубокое впечатление». «Подробности», из которых и складывается образ трагедии: стриженная детская голова убитого красноармейца на длинной детской шее; «собачьи» виноватые глаза капитана «с огненно-красной небритой щетиной»; «пугающая скорость» «мессершмиттов», «легко и весело» догоняющих наши тихоходные, совершенно незащитные ТБ-3, медленно и упрямо тянущиеся над лесом, и грузовик, мчащийся по шоссе с людьми, которые могут только смотреть на все это, сжимая кулаки, и плакать. Читателю не могут не быть близки эти детали, они вызывают совершенно определенные и конкретные ассоциации, читатель становится невольным участником совершающегося у него на глазах.

Но вот еще один пример из того же романа Симонова. Сцена грустная, красивая и, как, очевидно, полагает писатель, очень значительная. Герой идет по Минскому шоссе к Орше. Это ужасное шоссе отступления и бессмыслицы первых дней войны. Но Синцову особенно, «на всю жизнь врезалась в память одна простая картина». Небольшая деревушка, облитая красным светом заката, дымки над избами, мальчишки гонят в ночное лошадей и возле самого шоссе — деревенское кладбище. «Деревня была маленькая, а кладбище большое — целый холм был в крестах, обломанных, покосившихся, старых, вымытых дождями и снегами. И эта маленькая деревня, и это большое кладбище, и несоответствие между тем и другим — все, вместе взятое, потрясло душу Синцова».

Сами по себе элегичность пейзажа, который живописует Симонов, возвышенность чувств, вызываемых этим пейзажем у героя, драматизм контраста с только что пережитым — несомненны, как несомненно и вечное ощущение родины, в том числе и такое, о котором автор здесь рассказал.

Другое дело, психологически достоверны ли размышления Синцова, все чувства которого обнажены и, казалось бы, кричат? Герой идет по страшному Минскому

шоссе в первые дни войны 1941 года. Он только что убил человека, сошедшего с ума от страха, своего — красноармейца. Он видит обезумевших от горя женщин, кричащих детей, плачущих солдат, бессильных в своем горе и ненависти. А думает он изощренно и книжно о... прапрадедах, зарытых вглубь на тысячу сажен: «Такое множество безвестных предков — дедов, прадедов и прапрадедов — легло под этими крестами, один на другом, веками, что эта земля была своей вглубь на тысячу сажен и уже не могла, не имела права стать чужой». Герой останавливает взор на прелестной картине деревни, окрашенной золотом заката, даже не потому, что потрясен невыносимым ее контрастом с происходящим вокруг, а для того, чтобы поразмышлять о «несоответствии», чтобы осмыслить «все, вместе взятое». И все это — глазами, полными слез, ненависти и горя, всем своим потрясенным существом...

И тут же еще одна психологическая несообразность, снижающая художественность: не доверяя читателю, Симонов (конечно же, от себя!) обобщает, разъясняет душевное состояние героя под видом раздумий самого героя: «Он не был трусом, но, как и миллионы других людей, не был готов к тому, что произошло. Большая часть его жизни, как и жизни этих других людей, прошла в лишениях, испытаниях, борьбе, поэтому, как выяснилось потом, страшная тяжесть первых дней войны не смогла раздавить их души» и т. п. Писатель рассуждает, несомненно, правильно, но — удивительное дело — искусства уже нет, оно исчезло, как исчезли и органичность повествования и доверие, установившееся между автором и читателем. Да и зачем все это, когда в великолепных страшных сценах, о которых мы уже говорили, писатель все это показал, заставив читателя ненавидеть и плакать, проверить и понять себя?

Очевидно, автор отказал читателю в доверии, поддался «объяснительству», рассудочно и беллетристически повторяя то, что читатель уже глубоко пережил...

3

«Пусть поэт старается быть правдивым, а факты сами представят больше нравственных выводов, чем все сентенции и афоризмы, — писал Герцен. — Надобно

питать некоторое доверие к человеческой природе и к нашему уму».

Для Герцена это было очевидным больше ста лет назад. Между тем советский читатель становится интеллектуально все активнее, эмоционально и ассоциативно восприимчивее, и писателю, который не хочет от него отстать, приходится это учитывать, делая читательское восприятие своеобразным и необходимым компонентом системы художественных образов произведения. Во всяком случае, «разъяснения» и «объяснения», «сентенции и афоризмы» все больше уступают место в современном психологическом анализе раскрытию внутреннего движения души через внешнее, словно бы случайное, взрывчатой силе «сжатого впечатления», искусству подробности, вызывающей у читателя совершенно определенные ассоциации, которые помогают ему самостоятельно понять, разобраться в рассказанном.

Небольшая сцена из романа Ю. Бондарева «Тишина». Тема всего произведения получает здесь, как и в фильме «Тишина», художественно наиболее яркое и полное выражение. Сцена ареста отца Сергея Вохминцева.

Сергей только что демобилизовался; он только вживается в мирный быт, а «тишина» уже оглушает его кажущимися непостижимыми заботами, неизвестными ему мирными сложностями. И его столкновения с Уваровым, проходящие через всю книгу, тянущиеся еще с войны, с парторгом Свиридовым; и путаная любовь Сергея, и отец, отношения с которым никак не налаживаются...

Сергей просыпается от настойчивого стука в стекло, ему снятся танки, и, пока он приходит в себя, встает, открывает дверь, думает о «Черной кошке» — бандитах, в квартиру входят: «Мамонтов, вперед!» Свет фонарика ощупывает его лицо, он чувствует запах армейских сапог, видит робко озирающуюся дворничиху и отца в исподнем — жалкого, постаревшего сразу на десять лет. А потом: «чужая шея», наклонившаяся к телефону, приглушенные голоса в коридоре — вся эта «грубо заработавшая машина», вызывающая чувство бессилия, неотвратимости ломающейся жизни. И дальше — светлые глаза старшего лейтенанта: «Э-э, интелли-

хенция, халстуки завязывает. Хватит!»; капитан, «без стеснения» перебирающий бумаги отца; старший лейтенант, «широко, по-деревенски, хозяйственно» раздвинувший ноги в хромовых сапогах, послонив палец, листавший письма Сергея: «Любовью занимаешься? Кто она?»; вся эта споро выполняемая, «привычная своя работа»; крик сдерживающей плач сестры: «Как вам не стыдно!.. Вы ведь советский человек!»; и внезапное странное заискивание в светлых глазах старшего лейтенанта: «Так где же хранится троцкистская литература?»; и потом, наедине «по-простому»: «Я коммунист и ты коммунист — жизнь свою не порть, я в лагерях видел всяких. Где у отца троцкистская литература?.. Смотри... другими... слезами... умоешься...» И отвлечение, которое почувствовал Сергей, когда внезапно понял, что капитан и старший лейтенант, «делая одно дело, остерегаются, не любят друг друга».

Вся эта выразительная по своей бесстрашной стремительности и правде сцена унижения человека, противоестественность самой ситуации позволяют глубоко проникнуть в существо чудовищного явления, о котором писатель ведет речь. Эта сцена становится ключевой не только в биографии отца Сергея, непосредственно пострадавшего от доноса мерзавца соседа, и не только в судьбе самого Сергея, на котором арест отца скажется немедленно и вполне «организационно». «Сын за отца, конечно, не отвечает. Но ведь были у тебя, Сережа, личные контакты с отцом, разговоры откровенные были», — скажут ему на бюро. Знакомые слова: «Органы ошибочно не арестовывают... Факты — упрямая вещь. Ты что же — органам МГБ не доверяешь?..» (Сцена заседания партийного бюро, на котором Сергея исключают из партии, — самая сильная сцена фильма «Тишина». Сцена поставлена изобразительно скупой и просто. Камера внимательно вглядывается в лица людей, сидящих вокруг стола, решающих здесь судьбу человека. И у каждого из них свой похожий и непохожий путь сюда, свой опыт. Свиридов, директор института, декан, товарищ Сергея — парторг их курса, Уваров, сам Сергей... Камера показывает крупно глаза, руки, дает возможность вслушаться, вдуматься, понять...) «Подробности», к которым Ю. Бондарев и режиссер фильма В. Басов в этой сцене так внимательны, несут

огромную смысловую нагрузку, выражают мысль всего произведения.

О чем успел передумать отец Сергея, читая ордер на арест, выстояв всю эту унижительную сцену, — он ведь знал, что ни в чем не виновен!.. Но ведь и старший лейтенант знает, что нет у Сергея и его отца никакой «троцкистской литературы», — он третий «специалист». Знает и тем не менее спокойно делает свое дело...

«Тишина» искренне и честно вскрывает один из самых серьезных и трагических конфликтов времени, анализирует его глубоко и страстно. Значение и смысл только что рассмотренной сцены в подлинной ее достоверности, психологической глубине и правде чувств, испытываемых героями. Но, как ни странно, именно эта правда ставится иными критиками под сомнение. Критик Ю. Идашкин, скажем, «многому просто не верит». «Арест (отца. — Ф. С.) должен восприниматься молодым членом партии, боевым офицером-фронтовиком Сергеем Вохминцевым как недоразумение, нелепость, как трагическая ошибка, — пишет Ю. Идашкин. — Откуда же злоба к этой «грубо заработавшей машине», откуда страх перед ней, если Сергей, по утверждению автора, уверен, что недоразумение вскоре выяснится?» «Должен», «откуда?», — брезгливо, недоверчиво пожимает плечами Ю. Идашкин. Он и не замечает, что издевательство над самыми святыми чувствами человека, растление человеческой души, ломающее всякое представление о добре и зле, правосудии и правосознании, — чудовищное нарушение социалистической законности, что все это не декларируется здесь автором. Ю. Идашкин не видит следов грязи на полу, не замечает жалкого, незащищенного отца Сергея, его не потрясает спокойная, профессиональная будничность обыска, службистское рвение старшего лейтенанта, отчаянный Асин крик: «Как вам не стыдно!..» — точность деталей, складывающихся в художественную картину. «Откуда страх... если Сергей, по утверждению автора (!), уверен, что недоразумение вскоре выяснится?» — с недоверием спрашивает Ю. Идашкин. «По утверждению автора»! А разве критик не знает, что отец Сергея Вохминцева, старый коммунист и честный человек, не виновен в предъявляемых ему грязных обвинениях? И разве ему неизвестна тем не менее судьба

тысяч честных людей, брошенных, вопреки закону и праву, в тюрьмы, лагеря? Что это — затянувшаяся критическая наивность или поразительная эстетическая слепота, полное нежелание увидеть беспощадную правду, создающую, вопреки мысли героя, ощущение страха и злости даже у самого героя...

Та самая характерная деталь (или подробность жизни), с которой с таким мастерством «обращались» классики, становится сегодня основной в искусстве психологического анализа. Внешне простая и лаконичная, она таит в себе заряд скрытых ассоциаций, которые становятся зримыми, лишь соприкасаясь с богатым читательским опытом и воображением. Но творческий «контакт», включение читательского воображения происходит, если такая деталь одновременно и неприужденная (герой мог шагнуть вправо, а не влево, и не увидеть ее) и необходимая (появление ее подготовлено всей предыдущей душевной эволюцией — «диалектикой души»).

Вспомним известный «эпизод с козой» в «Не ко двору» В. Тендрякова, ставший для Федора Соловейкова тем самым пределом, за который ступить уже нельзя, оставаясь самим собой. А ведь здесь дело даже не в бессмысленной жестокости к животному, которую случайно подсмотрел герой, и не в жалости его к блудливой скотине — люди, в семью которых он попал, чужие; весь их мир совершенно и окончательно чужой и неприемлем для Федора. Но подготовлено это было всем ходом повествования — «случайное» совпадение («эпизод с козой») стало необходимостью, оно и естественно и закономерно.

Или ставшая психологической «вещественная» деталь: «крупная, белая, с плоским ногтем» рука Княжева в рассказе Тендрякова «Ухабы», рука, держащая «лист бумаги, подписанный председателем райисполкома Зундышевым», в котором «категорически запрещалось использовать тракторы как транспортные машины». «Лист бумаги», психологически совершенно изменивший Княжева. Человек, только что деловито и умно, не жалея себя, помогавший спасти потерпевшего в аварии, теперь «возвышается над столом», в лице

его появилось «что-то хозяйское, властное, недоступное», а рука «медленно и вяло распутывает скрученный телефонный шнур». Рядом умирает человек, надо спешить, во что бы то ни стало спешить, чтобы спасти его, а рука, от которой это почему-то зависит, «нерешительно ощупывает пальцами непослушные изгибы шнура. Невольно хочется ударить по ней». И то, что рука «вялая» и «нерешительная» (а ведь только что она крепко держала тяжелые носилки, спасая человека), и то, что она «забыла о времени», а шофер Василий, напряженно и страстно следивший за этой рукой, «почувствовал ненависть к ней», — все эти «крупные планы» вызывают у читателя совершенно естественные, органичные, психологически точные ассоциации, они подводят читателя к главной мысли автора. И как беспощадно ясен Княжев — до убийцы выросший бюрократ...

Итак, необходимая, характерная (то есть говорящая о существенном), глубоко органичная — совершенно естественная, непринужденная деталь или подробность жизни вызывает у читателя определенные, нужные автору ассоциации — становится деталью психологической. И, разумеется, пренебрежение к мучительным и настойчивым поискам такой детали или подробности, попытка заменить ее похожей, но не обязательной или дидактичной сказывается на верности психологической мотивировки поступков героев, дает неверное представление об их внутреннем мире, обкрадывает его и разрушает контакт с читателем.

Между тем в прозе Тендрякова порой словно бы исчезает всякая «отстраненность»: словно детали и подробности подыскиваются для «объяснительства», для разъяснения авторской оценки живописуемого, что придает им оттенок дидактичности. Казалось бы, писатель напрочь забывает о значении и силе искусства; его страстной, пытливой мысли некогда «прятаться», искать адекватности поэтического выражения; она сейчас, немедленно должна дойти до читателя...

Цитирую отрывок из повести В. Тендрякова «Суд».

В свое время зашевелились в кустах и засвистели птицы. В свое время заалела верхушка старой березы. Туман над рекой поднялся выше кустов... Солнце вывалилось из-за леса — свежень-

кое, ласково теплое, услужливое ко всему живому. По траве протянулись росяные тени...

Ключок зеленой земли в положенное время привычно изменялся, переживал свою маленькую историю, повторявшуюся каждое утро.

Станным, чуждым, враждебным этому живому и радостному миру были два лежавших на земле трупа. Медведь уткнулся мордой в траву, выступая на пологом склоне бурым наростом, в его густой шерсти искрились на солнце росинки. Ранние мухи уже вились над ним. Парень распластался во влажной тени, косо повернув набок голову.

За лавой вкрадчиво закуковала кукушка, обещая кому-то долгую жизнь.

Медленно-медленно ползло вверх солнце. Семен не стал сушиться после ночного купания. Раздеваться, развешивать по кустам свои тряпки, беспокоиться о себе, когда рядом лежит убитый, когда обрушилось такое несчастье...

«Ку-ку, ку-ку, ку-ку!» — высчитывала бестолковая птица.

Семен Тетерин много видел, как умирают люди. Ему было всего шесть лет, когда его дядю Василия Тетерина, тоже лихого медвежатника, заломала медведица. Отец Семена убил ее, и это было нетрудно — медведица оказалась вся израненной. Погибнуть охотнику от зверя — смерть законная и даже почетная. Люди умирали от болезней, от старости, на фронте — каждый день убитые, но с такой обидной смертью Семен встретился впервые. Шел парень к зазнобе, кто знает, рассчитывал, верно, жениться, обзавестись семьей — и на вот, подвернулся. Не болел, не воевал, на медведей не ходил. В старину говорили: на роду написано. Пустое! Просто жизнь колена выкидывает.

Только что произошла трагедия, составляющая сюжет произведения: на охоте случайно убит человек. Повесть, написанная с присущей Тендрякову реалистической точностью и густотой, верностью и емкостью деталей, обнажающих переживания, мысли героев (вместо авторского додумывания, объяснения), со все нарастающим напряжением стремится к этой кульминации. Ощущение того, что должна произойти трагедия, приходит к читателю с первых же строк произведения, с того самого момента, когда сука Калинка — собака с большой охотничьей «биографией», без страха бросающаяся на медведя, — не решается перебраться по шаткой лаве через речушку. Это тревожное ощущение усиливается, когда появляется в лесу парень в праздничном наряде, «напоминающем чем-то кустарную игрушку», с поблескивающей лаком хромкой в руках; со своим немудрящим: «отвори да затвори», — он идет за пятнадцать верст в соседнее село к девкам на вечерку. Это ощущение тревоги все нарастает, пока охотники,

подняв зверя, гонят его, раненого, с собаками по ночному лесу и когда наконец измученный зверь, встав на задние лапы, идет на охотников, те ждут его, припав к прикладам своих ружей, а за спиной медведя егерь слышит глупенький звук гармошки: «отвори да затвори». Слышит, но не может уже остановить опьяненных погоней охотников. Разом гремят два выстрела, визжит брошенная под ноги медведю собака, и «чего-то не хватает, что-то исчезло из этого скудно освещенного мира».

И ярость этой погони, и все нарастающая охотничья страсть, и вот-вот уже счастливый финал — и вдруг рвущий сердце звук гармошки: «отвори да затвори». Все понятно — сильнее не скажешь!

А дальше только что процитированный отрывок. Читатель уже пережил трагедию, понял мысль автора, понимает все, что может чувствовать Семен Тетерин, оставшийся один в рассветном лесу возле труп убитого человека. Но писатель боится, что мысль может не дойти до читателя. «В свое время зашевелились в кустах и засвистели птицы», «заалела верхушка старой березы», «солнце вывалилось из-за леса», причем это солнце «свеженькое, ласково теплое, услужливое ко всему живому». «Привычно изменяется» клочок зеленой земли, на которой произошла трагедия, и писатель настойчиво напоминает о том, что, несмотря на эту трагедию, здесь, на лужайке, все так было, так и будет. Он продолжает напоминать о том, что трупы человека и медведя чужды и враждебны «этому живому и радостному миру». Ему этого мало, он слышит кукушку, а она, как положено, «обещает кому-то долгую жизнь». Он не забывает сказать о том, что Семен не стал сушить одежду, и даже объясняет, почему он это делает: «беспокоиться о себе, когда рядом лежит убитый, когда обрушилось такое несчастье...» Он еще раз напоминает о кукушке: «Ку-ку, ку-ку, ку-ку!» — вычитывала бестолковая птица».

Но писателю и этого мало. Он передает размышления, воспоминания Семена о том, как умирают люди, как умер его дядя: «Погибнуть охотнику от зверя — смерть законная и даже почетная. Люди умирали от болезней, от старости, на фронте... но с такой обидной смертью Семен встретился впервые». Он начинает разъ-

яснять и то, почему «обидная»: «Шел парень к зазнобе, кто знает, рассчитывал, верно, жениться, обзавестись семьей — и на вот, подвернулся». А что такое «подвернулся»? Он разъясняет и это! «Не болел, не воевал, на медведя не ходил...» и т. п.

Писатель настойчиво и упорно растолковывает существо только что происшедшей на глазах читателя трагедии, ее очевидную бессмыслицу и случайность: «жизнь коленца выкидывает», предупреждая всякую самостоятельность читательской мысли, саму возможность возникновения каких-либо непринужденных читательских ассоциаций. А между тем реалистические образы этого отрывка точны и свежи, они очень ярко живописуют рассветную лесную поляну, жизнь, продолжающуюся на ней испокон века, и то, что «натворили здесь люди». Но дело в том, что и птицы и алеющая верхушка березы, и росяные тени на зеленой траве, и солнце, и кукушка — все это не птицы, не береза, не тени, не солнце и не кукушка. Все это только декорация, антураж, декоративный реквизит, который писатель предлагает читателю, который все уже давно понял. И потому все ассоциации, ассоциативные воспоминания этого отрывка, на которых писатель настаивает, неприкрыто нравоучительны и дидактичны, грозят банальностью...

Но читаем дальше, и оказывается, что блестящее реалистическое начало повести: охота, смерть медведя и человека — все это лишь зачин, «заставка» — повесть только начинается. Писателя на самом деле интересует лишь то, что произойдет дальше — суд совести егеря Тетерина и других героев повести, а не охота, не драматическая ситуация и уж, конечно, не уголовная сторона дела.

Страшная нелепость произошла на охоте. Выстрелили два охотника — одна пуля убила медведя, другая человека. И вот у Семена Тетерина — третьего охотника, егеря — перехватывает горло от непоправимости чужого горя; вот его глаза мутнеют от ярости — от зрелища человеческого равнодушия, оттого, что есть люди, которые могут спокойно пройти мимо чужой беды. Он, Семен Тетерин, так жить не может, он не такой. Для него чужая боль — это его боль: «Можешь помочь — помоги, не можешь — просто пойми человека. Понять —

это, пожалуй, самое важное». Он не в состоянии спокойно смотреть на отца убитого, на жену Митягина, которому угрожает тюрьма за убийство человека. Он пытается разобраться и — узнает правду. Убийца не Митягин, а Дудырев. Но тут-то самый конфликт (не сюжет, а конфликт!) и начинается. Тетерин отправляется к Дудыреву; идет через огромную стройку, мимо рычащих машин к человеку, всей этой стройкой управляющему; и тут-то он сам себе кажется «маленьким, беспомощным, лишним», растерявшим всю свою лесную независимость; но он знает, что идет к хорошему, умному, сильному человеку. Тетерин приносит ему свою правду — он, Дудырев, убийца. Митягин не виноват. И Дудырев верит Тетерину, но его такая правда пугает. А Тетерин идет с ней к следователю. Но тут оказывается, что недостаточно правду «найти» и «принести», — за нее нужно бороться. А в борьбе всякое бывает — можно и потерпеть поражение: и правды не докажешь и свое утратишь. И вот здесь, в маленьком кабинете следователя, столкнувшись с опытной и ловкой демагогией человека равнодушного, глядя в «бледное пористое лицо кабинетного человека», в его «неприметные с помятыми веками» глаза, высматривающие в нем, Семене, нечто «порочное», здесь-то Семен сдается, испугавшись уже за себя, почувствовав, что следователь не верит ему — «маленькому человеку» Тетерину — и готов выгородить «большого человека» Дудырева. Тетерин не выдерживает, кончает свою борьбу за правду. Она еще продолжается в нем самом — мучительная борьба неожиданно оказавшегося робким человека со своей совестью. Но он уже сдался, у него уже нет сил, он махнул рукой на все: что ему, больше всех надо, что ли, плетью обуха не перешибешь, что он, лучше других? Другие же помочь ему не хотят, теперь-то он знает цену «доброты» Дудырева, следователя, а ведь они «ученые, да сноровистые». Его уже мучает не совесть, а страх — самому бы выпутаться. Таежный медвежатник, человек простой, бесхитростный, добрый и неглупый, умеющий, не моргая, смотреть в глаза смерти, на наших глазах ломается...

Но самое трудное для него еще впереди: суд оправдывает охотников — роковая случайность, никто не виноват. И Тетерин «корчится... внутри от стыда», ему те-

перь никуда не уйти от тяжкого суда собственной совести, ему нет оправдания. Он, Семен Тетерин, никогда в жизни не лгавший, побоялся сказать правду, хотя знал, что от нее зависела судьба человека; не смог бороться за правду, сфальшивил — он, человек совестливый и думающий. Он уже людям не может смотреть в глаза, он оказался человеком бесчестным, он, Семен Тетерин, совершил предательство. И пусть люди ничего не узнают об этом, пусть обвинить его по закону не в чем — он виноват перед лицом собственной совести; то, что он сделал, перечеркивает всю его честную и хорошую жизнь.

Как это произошло? Что могло так быстро сломить Тетерина — простого, умного, мужественного, казалось бы, человека? Чем объясняется то странное, противоречащее нормам социалистической законности обстоятельство, что следователь и не пытался выяснить истину, наоборот, вынуждает Тетерина солгать, повторить его, следователя, версию, и т. д. и т. п.? Вопросы, поставленные повестью Тендрякова, заставляют читателя всерьез думать и судить о жизни.

А между тем итог повести получен писателем непосредственно «на глазах» читателя; страстная пытливая мысль автора становится здесь «художественным образом», увлекает читателя за собой, вызывая целый ворох его собственных, основанных на пережитом ассоциаций, покоряет читателя жаждой непременно добраться до истины, будоражит сознание, заставляет думать, понимать. Эта мысль не может, конечно, обойтись без деталей, подробностей, рождаемых ими ассоциаций; они становятся инструментом, с помощью которого писатель обнажает истоки испуга и потерянности героя: Тетерин, шагая среди рычащих машин по огромной стройке, ощущает себя «маленьким, беспомощным, лишним», а только что в лесу он чувствовал себя хозяином; его пугает «бледное пористое лицо кабинетного человека», его глаза, «неприметные с помятыми веками», высматривающие в Тетерине нечто «порочное»... Все это, несомненно, помогает разъяснению мысли. Но главное — автор сам говорит с читателем, прорываясь, отстраняя свое же искусство, порой вопреки ему, и — добивается успеха. Он разъясняет, не становясь резонером, убеждает страстно и искренне, подкупая значитель-

ностью мысли. Ему важно не столько остаться естественным и непринужденным, сколько высказать правду, как бы ни была она горька; он идет напролом, и эта «отчаянность» мысли спасает повесть. Что-то потеряно, ушло, осталось в пренебрежительно брошенном, хотя и тщательно выписанном «прологе»? Безусловно. И в этом беда, слабость этой превосходной и благородной повести.

Слишком тонкие нити связывают тщательно выписанное начало с основным содержанием повести, хотя они несомненны: именно в сцене охоты начался для читателя характер Тетерина, после — резко обозначится контраст этого начала с дальнейшими поступками героя. Но, переступив порог повести (выйдя из ее начала), герой часто перестает быть самим собой, говорить от себя. Читатель увлечен уже не им — Семеном Тетериным, его неповторимой личностью, — а самой страстью писателя, его неперенным желанием докопаться до истины... Но в иные моменты острота и страстность авторской мысли слабеют, и тогда читателю уже не за что «уцепиться»: ему недостает художественной плоти произведения, он перестает видеть и ощущать героя, эмоционально, по-человечески понимать его.

4

Рассказ о душевном состоянии человека, умение передать его в искусстве — может быть, самая сложная, во всяком случае, наиболее «тонкая» писательская работа. Ведь взрывчатая сила «сжатого впечатления», производимая верно отобранной художественной деталью, заключена не столько в ее оригинальности или неожиданности, сколько в глубине и органической необходимости мысли, которую деталь ассоциативно вызывает. А для того чтобы цепь ассоциаций, вызванных «увиденной» читателем деталью, привела к действительно глубокому впечатлению, деталь должна быть вполне естественной. Дидактизм деталей, подробностей жизни неминуемо разрушает художественный образ, ощущение правды происходящего. Читатель, которому подбрасывают «нарочитые» детали, как бы решает задачу, заранее посмотрев ответ, подгоняя под него весь ход решения. «Объяснительство» выступает здесь, так

сказать, в скрытой форме. А главное, всю эту «игру» читатель, разумеется, понимает. Видишь преднамеренность, и это раздражает (огорчает) тебя, сказал как-то Гёте...

Мы рассмотрели уже такую «игру» с деталью в начале повести Тендрякова. Использование подробностей и деталей в несвойственной им дидактической роли грозит морализаторством и художественной несостоятельностью...

Вспомним роман Д. Гранина «После свадьбы», произведение, по существу, психологическое, современное по ситуации, конфликтам, характерам и самому образу мышления героев.

Юнец, в начале романа самоуверенный и недалекий, легко и удачливо строящий свою жизнь, оказывается человеком в чем-то главным и твердым и чистым, с душой, способной глубоко чувствовать и понимать. Тому, как происходит важный психологический поворот в сознании Игоря Малютина, и посвящен роман. А начался путь Игоря к новому психологическому состоянию в день, когда на бюро райкома его исключили, было, из комсомола за отказ ехать в МТС на работу. Это одна из узловых сцен романа, и рассказывается о ней очень внимательно.

Игорь выходит из комнаты, в которой заседало бюро, внутренне потрясенный. Он еще эпатирует заводского секретаря Шумского, попытавшегося хоть чем-то помочь ему, «протянуть руку» («Послушай, а ты сам-то едешь?..»), он еще «усмехается», спускаясь по лестнице, он настолько возбужден случившимся, что не понимает, как ему плохо... И тут начинаются «встречи». По ступенькам поднимаются две девушки, и из их разговора Игорь выясняет, что они пришли вступать в комсомол. Вызванное этим обстоятельством ассоциативное воспоминание вполне естественно: он вспоминает, как сам писал когда-то заявление о приеме в комсомол. Несколько шагов дальше, и Игорь встречает дядю, которого только что восстановили в партии. Он показывает Игорю новенький партийный билет и рассказывает о том, как в тюрьме, на допросах, понял, что «настоящий коммунист останется коммунистом в любых условиях. Даже когда враги отберут у него партийный билет. Я знал, что верну его. Здоровье не верну, семью тоже

не вернуть, а билет я себе верну. Я всегда в это верил... Знаешь, я отвык от сантиментов, а тут готов встать на колени...». Игорь уходит от дяди, бродит по городу, покупает электрический шнур и ролики, нужные ему для устройства уюта в только что полученной комнате, а потом, вспомнив дядю, достает свой комсомольский билет, рассматривает в нем листки, «такие же светло-зеленые, как в дядином партбилете», и совершенно естественно вспоминает о том, как он получал свой билет, как для билета фотографировался, как трудно жилось в ту пору в Ленинграде и как он со своей комсомольской группой восстанавливал город. Еще одна объясняющая деталь: однажды показалось, что потерял билет; найдя его, он «одурел от счастья», а «наладчика из их цеха», потерявшего спяну билет, исключили... Но и этого писателю кажется мало. Игорь снова сталкивается с теми же двумя девушками, они возвращаются из райкома комсомола, они уже «вступили», и лицо одной из них «своей блаженной усталостью напоминало лицо дяди...». И тогда, «испуганно взглянув на часы», Игорь бросается сломя голову обратно. «Я... значит, согласен поехать...» — проговорил он, ворвавшись в комнату, где заседает бюро.

Как видим, старательно подобранные детали, вызванная ими у героя навязчивая цепь воспоминаний неминуемо должны были привести его к поступку, который он и совершил, но иллюзия правды происходящего оказалась нарушенной — читатель оказался устраненным. Он не может, не успевает почувствовать причины перелома в сознании Игоря Малютина и поверить им; ему демонстрируют нравоучительную схему того, как это, по мнению автора, бывает, перед ним открыто разыгрывают ассоциации. Забыв о самостоятельности современного читателя, известном его недоверии к постороннему вмешательству в процесс его собственного понимания, к растолковыванию, автор пренебрег и основой психологического анализа вообще — непосредственностью, непреднамеренностью возникновения ассоциаций у самого героя. Характерная деталь и ассоциации героя вполне «сознательно» выступили здесь в несвойственной им объясняющей роли. А читатель был устранен, разумеется, он не участвовал в происходящем.

Итак, детали и подробности жизни претит всякое объяснительство. Они не только помогают мгновенно ощутить предмет или явление, но вызванные ими у читателя вполне естественные ассоциации — цепь ассоциаций — дают возможность понять предмет или явление. Одним словом, еще раз — речь идет не о внимании и интересе к детали быта, которая может передать внешние, безотносительные к духовному миру человека приметы современности; не о «функциях» живописности и изобразительности, создающих похожесть — правдоподобие, но об умении через подробности жизни сказать о человеке, судьбе характера, о духе времени — социальной причинности событий, поворачивающих судьбу человека.

Речь идет о стремлении увидеть и передать в единичном множественное, ничего не подсказывая читателю или зрителю, не «натаскивая» его мысль, дать ему возможность понять все самому, рассчитывая на его ассоциативную способность домысливать и развивая эту способность...

Такова тенденция в ряде лучших произведений последних лет, в которых ярко выразилась наиболее плодотворная линия развития нашего искусства.

От одного человека ничего не зависит в судьбе человечества — от каждого человека может зависеть все в судьбе человека. Слова эти часто повторяют. Сказать их просто — труднее понять их правоту. «Что я могу?», «Что изменится?», «Все равно!» Грандиозное предательство бывает крайне редко; предательство начинается с чепухи, с мелочи, которая вполне извинительна, тем более перед самим собой — тут всегда находится оправдание... А мелочи и чепуха складываются в поступки, в линию поведения — ничто не препятствует продвижению фашизма!

К. Симонов написал про это своего «Четвертого». Способный и милый американец в юности совершал честные и хорошие поступки — так случилось: ветер был хорошим, ветер был попутным, сердце парусило, человека несло к хорошим берегам. Прошли годы, ветер переменялся, нужно было самому организовать свое благополучие — страшно было опоздать. И он опять отдал-

ся течению, новому попутному ветру. «Организовал» свое благополучие. Предал любимую женщину, предал любовь, предал товарищей — однажды, дважды, трижды; предал идеалы. У него остались воспоминания, самое светлое и чистое, то, что он еще не успел разменять. Они обступают его в час выбора, когда от одного зависит судьба человечества.

Пьеса написана легко и броско, со свойственным таланту Симонова чувством современности формы: моральный стриптиз героя обставлен условно, но непридуманно, без атмосферы судилища и морализаторства — театрально. Он, Женщина, которую он любил, Человек, которого он давно не видел, Люди, возникающие в его памяти, Он — сам, такой, каким он бывал в разные годы своей жизни, Женщина, на которой он женился, и т. п. Воспоминания, мысли, символы, «Он сам» обступают человека в час окончательного выбора, персонифицируясь внешне в образах конкретных людей, сыгравших ту или иную роль в судьбе героя: каждый человек отвечает за все, что на свете происходит.

Но выговорить эти слова проще, чем понять их правоту сердцем: их нужно пропустить сквозь свой опыт, услышать эти слова обращенными непосредственно к тебе...

«Четвертый» — пьеса, демонстрирующая глубокую и сильную мысль, пьеса, в которой реальные подробности конкретной жизни подменены броскими и нарочито прозаическими символами. Люди — честные и прямодушные, люди — мерзкие и продажные. Герой мечется между ними — всей жизнью уходит от первых, в час выбора к ним возвращается... Но отсутствие живых характеров обнажает схематизм конструкции драмы. Автор лишь декларирует важность идеи, только публицистически называет мысль; ей недостает плоти, подлинных художественных подробностей — их не заменишь внешней, только сюжетной беллетристикой! Театральная современность формы без художественной плоти — характеров — оказывается пустым орехом. (Поэтому, кстати, в спектаклях — у Г. Товстоногова и в «Современнике» — это только отдельные актерские удачи, интересные сцены.) Мысль декларируется со сцены, ее разыгрывают перед зрителем, ее заданность и предрешенность очевидны.

Зрители лишили возможности ощутить иллюзию сопричастия происходящему, он не участвует в рождении мысли. Судьба Четвертого остается чужой для него, что-то напоминающей, на что-то похожей, но не близкой, своей — сокровенной. Ассоциации всего лишь «похожи», остроумны, но не глубоки.

Можно решить проблему пьесы на «пяточке» повседневной «бессюжетной» жизни, можно избрать случай космический: от Него — Четвертого — зависит, начнется или нет атомная война. Но в том и другом случае, коль речь идет о нашем искусстве, важнее, чтобы разговор сегодня был художественно конкретным.

Он и становится таким в пьесе польского драматурга коммуниста Леона Кручковского «Первый день свободы», поставленной в Москве театром имени Станиславского. Автор говорит в этом произведении о войне и ее уроках, пьеса подкупает пристальным вниманием к тому, что тревожит современника, она проникнута страстной ненавистью к войне. Эта пьеса одновременно и интеллектуальна и с захватывающей дух ситуацией; произведение современно по мысли, глубине и страстности увиденного конфликта, но порой традиционно, несколько старомодно по форме...

Группа польских офицеров вышла из немецкого лагеря для военнопленных. Война пронеслась через лагерь и ушла дальше на запад. Герои пьесы ждали этого дня пять лет. Пять лет полного отрыва от своей страны, народа, семей — от жизни. В пустом, брошенном немцами городке, по которому бродят вчерашние узники лагеря, осталась только семья врача. Отец и три дочери. Первые немцы, которых видят польские офицеры. Первые люди, которых встретили они в этой жизни. Первые женщины.

В первый день свободы герои пьесы решают вопрос, казавшийся еще вчера необычайно ясным: а что она такое — свобода? Свобода передвижения или свобода выбора поступков? Или свобода — это просто «лицо женского пола»? Или, быть может, получив право передвижения и выбора поступков, они истинную свободу потеряли — их ждет жизнь, а в ней больше обязанностей, чем прав?

Драматург сталкивает шестерых польских офицеров — вчерашних узников лагеря — и беззащитную не-

мецкую семью. Драматург предлагает героям «свободу выбора поступков», нигде не приходит им на помощь, не «жалеет» их. Он только начинает пространно объяснять происходящее (что такое «выбор» польских офицеров — каждого из них, «выбор» немцев — каждого из них и т. п.), затягивает действие, начинает пьесу где-то в середине первого акта — он порой пренебрегает «плотью» характеров, «подробностями», которые характер и создают. И зритель, который следит за происходящим на сцене с волнением и интересом, больше понимает, чем чувствует, мысль рождается у него не самостоятельно, она преподнесена ему готовой...

Между тем перед нами произведение, поднимающееся порой до высот истинной трагедийности в центральном конфликте — столкновении Яна и Инги. Ян, заваривший всю эту «кашу», решивший защищать немецкую семью в городе, где нет еще никаких законов, идущий на разрыв с товарищами по лагерному братству, терпит поражение. «Почему именно вы?» — шепчет в финале пьесы Люцци, потрясенная смертью сестры, убитой Яном. Только потому, что он — Ян — формально виноват в гибели тех, кто упал под пулями автомата Инги? Или, взяв винтовку и сняв с колокольни обезумевшую от ненависти девушку, он расплатился и за более глубокую свою ошибку — понял невозможность спасти, защитить человека, искусственно изолировав его от правды жизни?..

Герои пьесы поставлены перед трудным выбором — это не просто «да» или «нет»; скажем, выбор Инги продиктован не ее симпатией к гибнущему фашизму и не «бабьей» мстительностью к тем, кто виноват в случившемся лично с ней, но невозможностью жить сломанной и опозоренной, ненавистью к людям вообще, страхом перед возможностью забыть и простить случившееся...

На «пяточке» разыгрывается трагедия, никем в космический век не замеченная, — война, миллионы смертей, фашизм и победа над ним; колесо истории прокатилось через судьбу Инги, не оставив от нее и следа. Но антивоенная мысль пьесы не ограничивается ситуацией, предложенной нам сюжетом пьесы, мысль могла бы стать и «космической»; во всяком случае, она современна... Как мешает этому конкретному разгово-

ру навязчивое растолковывание глубокой современной мысли, пренебрежение «формой», отсутствие доверия к зрителю, который живет жизнью не менее сложной, чем герои этой драмы, решает вопросы не менее серьезные, хотя тоже кажущиеся на первый взгляд простыми и ясными. Он готов воспринять душой близкую ему мысль, он поймет ее с намека, сам дорисует незаконченную картину. Родившись у него, эта мысль станет уже его собственной, не уйдет вместе с опустившимся занавесом, будет жить, вызывая следующую, толкая человека к размышлению. Как охотно идет наш современный зритель навстречу такому доверию к нему и такому пониманию его! И отвечает тем же: своим доверием и своим пониманием.

Не подсказывать, а показывать, не наталкивать, но задержать внимание, вызвать у читателя, зрителя самостоятельное рождение мысли. Деталь, подробности, крупный план должны стать источником открыти я или их совсем не должно быть.

Чем объяснить все обостряющуюся принципиальную зоркость нашего искусства к этим конкретностям жизни, «ажитаж» вокруг ничтожных мелочей? Очевидно же, это следствие многих и многих причин, среди которых и понимание все увеличивающейся способности к ассоциативному мышлению, и отталкивание от предшествующего этапа развития искусства, и глубокий, подлинный интерес к личности человека, к «мелочам», из которых его жизнь складывается (горький опыт истории учит современника вниманию и бдительности...).

Современное искусство социалистического реализма не удовлетворяется обнаженным объяснением жизни; его цели все больше связаны с привлечением читателя и зрителя к активному участию в самом процессе постижения существа жизни. Раскрывая ее реальное содержание, оно призвано воспитывать у советских людей высокие гражданские и нравственные качества, учить мужеству и бескомпромиссности в борьбе за правду, как бы ни была она трудна и сложна. И подробность жизни становится сегодня, как никогда в нашем искусстве, оружием познания и борьбы, рожденные ею у читателя ассоциации дают ему возможность самостоятельно открывать истину и участвовать в этой борьбе.

ЧУДЕСА ФОРМЫ

ПРОПИСЬ, ПОДАВАЕМАЯ ФИЛОСОФСКИ. ХРЕСТОМАТИЙНАЯ ПРИЧИННОСТЬ И ВЕРОЯТНОСТНАЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ. УСЛОВНОСТЬ В ДОМАШНИХ ТУФЛЯХ. ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ

1

Фильм этот москвичи увидели летом 1959 года на Международном фестивале. Назывался он «Хиросима — моя любовь». О фильме много спорили и, как правило, никак не могли прийти к соглашению. Одни фильм безоговорочно принимали, объявляя новым искусством, пускай спорным, но безусловно новым словом в кинематографе; другие так же безоговорочно фильм отрицали. Но попробуем разобраться в том, что показал нам Ален Рене.

Прежде всего это фильм антивоенный. Война — явление совершенно противоестественное, говорят авторы фильма.

Героиня картины — молодая французская киноактриса приезжает в Японию на съемку фильма об ужасах Хиросимы и встречается там с молодым японцем. Француженка и японец страстно любят друг друга. Но они непременно должны расстаться. Над ними тяготеют ужасы прошлой войны. Во время нацистской оккупации Франции она любила немца. При освобождении родины немца убили, а ее земляки проклинали. (Об этом — вставной кинорассказ.)

Он пережил ужасы Хиросимы, которые никогда не изжить из памяти.

Сам Рене следующим образом определил замысел фильма: «...Я хотел сделать фильм о любви, в которой бы столкнулись самые непримиримые чувства, фильм о современной любви. Современная любовь детерминирована кошмаром войны и смятением атомной эпохи...». Но режиссер настолько увлекся своей отвлеченной идеей, что сами люди, конкретная их жизнь, их го-

ре и счастье превратились лишь в иллюстрации, в цепь доказательств. Ослепленный заданностью самой схемы фильма, режиссер предлагает зрителю совершенно кощунственный монтаж: на фоне документальных кадров, показывающих ужасы Хиросимы, — великолепно снятые нагие тела молодых любовников...

Впрочем, это разговор о фильме с позиций дорогих нам привычек и представлений об искусстве, с которыми Рене, по словам Н. Зоркой, внимательно и интересно анализирующей «Хиросиму» в книжке «Между прошлым и будущим», «предложил нам расстаться». Стилистика фильма, сочетающая, по словам Н. Зоркой, жестокий документальный реализм и поэтическую метафоричность, отказавшаяся от психологического анализа, создания характеров героев, работает на его главную мысль: счастье, характер, взгляды, желания человека XX столетия — «вся область так называемой «частной жизни» — обусловлены вне его субъективной воли лежащими, общими причинами. Изолированность, самоценность «личной жизни» разбита. Видения Хиросимы в минуты любви — резкое, крайнее, наглядное выражение этой мысли». И отсюда постоянная тревожная тема фильма — память войны, ее рок, нависший над любовью героев, и т. п.

Серьезная, глубокая, современная мысль. Едва ли сторонники «бытовой драмы» выступят против нее по существу. Но в конкретном случае (в фильме Рене) эта мысль только «наглядно» демонстрируется; претенциозность, многословие фильма (о них говорит и Н. Зоркая) и одновременно жестокая документальность создают стилистический разнобой; нарочитость, заданность мысли проявляются обнаженно, мешая органичности активного восприятия фильма.

Едва ли новое слово может быть сказано в кинематографе, оскорбительно невнимательном к подробностям жизни, из которых судьба человека складывается, даже если произносит это слово такой талантливый мастер, как Ален Рене.

Сам Рене пишет: «Я мечтаю о фильмах, в которых зритель не отождествлял бы себя с героем, но судил бы его и чувствовал в отношении него то симпатию, то антипатию, то взволнованность — судил бы его через свои чувства». В искусстве не обязательно «отождеств-

лять себя с героем», но, для того чтобы зритель чувствовал к герою «то симпатию, то антипатию, то взволнованность — судил бы его через свои чувства», — зритель должен увидеть и почувствовать героя, личность. Не глотать приготовленное декларативное и заранее заданное представление о мире — современный зритель хочет самостоятельно прийти к своему представлению о мире; сам процесс понимания необычайно важен нашему зрителю, потому что он обогащает его душевный опыт и возбуждает самостоятельность мышления...

Подобное же противоречие и в фильме Калатозова и Урусевского «Неотправленное письмо».

Фильм этот — свидетельство не только поистине виртуозного мастерства режиссера и оператора, но и подлинного подвига всей съемочной группы. Тайга, реки, жара и холод, лесной пожар — все это не павильонная экзотика; зритель чувствует и понимает величественную красоту природы и жестокость борьбы человека с ней. Зритель готов согласиться с тем, что съемочная группа совершила подвиг. Труднее понять замысел авторов фильма. Очевидно же, это не своеобразный очерк о трудной и самоотверженной работе геологов; не сами же по себе первозданность, жестокость и «равнодушные» природы волновали авторов фильма? По замыслу — словно бы нет, а по существу — да.

С первых же кадров чувствуется заданность, схематизм мысли режиссера, решившего рассказывать о том, как человек, попавший в безвыходное положение, думает прежде всего о деле, которому служит. Но зрителя интересует не сама по себе благородная идея, решаемая, разумеется, правильно, и не чудовищные трудности, которые герои фильма преодолевают, демонстрируя свою стойкость, и не Великое Противостояние, говоря словами одного из критиков фильма, но сами люди. А вот они-то оказались где-то на пятом плане!

Не случайно в фильме никак не «разработаны» заложенные в сценарном материале драматические психологические ситуации. Ведь и «классический треугольник»: Таня — Андрей — Сергей — мог стать материалом для раскрытия характеров героев. Но перед нами только чудесная актриса, которая «боится» Сергея и «жалеет» его, только жалкий и совсем не обая-

тельный Андрей, которого «такая баба» почему-то любит, только «заматеревший» в тайге Сергей, которому не повезло, — она любит другого... Режиссеру не нужны психологические драматические ситуации — они ему мешают. Он видит четырех людей, каждый из которых лишь выполняет в фильме определенную функцию. Костя — автор «неотправленного письма» — это письмо пишет и наиболее мужественно и последовательно проводит идею фильма; Таня и Андрей ему во всем помогают и попутно любят друг друга, и, наконец, Сергей — «таежный медведь» — по-звериному влюблен в Таню, но жертвует жизнью, спасая ее и своего соперника. Но ведь для того, чтобы судьба героев потрясла зрителя, он должен прежде всего узнать и понять их, увидеть за частной историей, рассказанной автором, судьбу характеров и время; может быть, понять причину их нелепой гибели (это-то ведь тоже существенно — кому-то предъявить счет за нее!), открыть в судьбе героев фильма что-то важное и для себя. Но зритель так ничего и не узнает о героях событий, совершающихся у него перед глазами. Прежде всего потому, что режиссеру психология его героев, их мысли, индивидуальность неинтересны. Режиссер ставит трагедию, пренебрегая человеком! Режиссер напрочь исключает из сферы своего внимания и обстоятельства реальной жизни героев — советских геологов, конкретность конфликта и т. п., забывает о реальном, социальном содержании жизни, которое интересует зрителя прежде всего.

А ведь именно самое тщательное внимание режиссера к человеку и сделало фильм Клузо «Плата за страх» страшной историей четырех человеческих судеб. Ведь за каждым из четырех героев, на протяжении двухсерийного фильма, по существу, не вылезавших из тесной кабинки машины, встает время со всем своим уродством — четыре персонажа становятся характерами социальными. И потому смерть каждого из них зрителя потрясает. Режиссер достигает такого эффекта необычайно пристальным вниманием к героям, «деталю» и «подробностям», их окружающим (достаточно вспомнить «талисман» Ива Монтана — «заячий хвостик» и его парижские воспоминания). В трагедии, рассказанной Клузо, один за другим погибают не какие-то

«иксы», которых зрителю абстрактно было бы «жалко», но до которых ему в конечном счете никакого дела нет. Режиссер создал человеческие характеры, «прописав» их во времени, судьба их понятна и близка зрителю, с которым происходят сюжетно далекие, но человечески очень близкие истории (мы видели это в повести Г. Владимова), как бы далеки ни были жизнь советского человека, его радости и беды от жизни четырех героев этого фильма, погибших где-то в Латинской Америке.

А Калатозов собрал в тайге четырех людей, заставил их решать совершенно абстрактную задачу и выполнять лишь жесткие сюжетные функции. В фильме заняты блистательные актеры, но им нечего играть, великолепный оператор, но ему остается только демонстрировать свое мастерство, интереснейший режиссер, который владеет тайнами своего «ремесла», умеет подчинять его задачам времени, умеет, как это было, например, в «Журавлях», сказать о современности точно и пронзительно, — и вот словно бы пренебрежение тем, что составляет существо времени...

Между тем, может быть, найдется зритель, который скажет, что и здесь перед нами «новое слово» в искусстве кино, что нельзя судить такой фильм законами «бытовой драмы», что «Неотправленное письмо» — фильм, во всяком случае, современный.

М. Туровская в статье «Дошло ли по адресу «Неотправленное письмо»?» предложила «на выбор» даже две точки зрения, аргументируя каждую из них («после первого просмотра», «после второго просмотра»), — точки зрения прямо противоположные и тем не менее «мирно» в ее статье уживающиеся. Критик сначала «судит» фильм «законами психологической драмы», и тогда получается, что в ней вместо «портретов» — «силуэты»; «внешняя динамика — смена времен года, пейзажей, ракурсов, планов — не может побороть статики характеров»; между героями фильма и «в душе каждого из них нет никакого морально-этического человеческого конфликта»; «ставши свидетелями гибели этих людей, мы почти ничего не узнаем о них»; герои, «показанные сначала вблизи», отдаляются все больше, «пока не превращаются в черные точки, в детали пейзажа...». Иными словами: с точки зрения «психологи-

ческой драмы» фильм не выдерживает никакой вдумчивой критики.

Тогда М. Туровская принимается «судить» фильм «законами поэтического кинематографа», не вдаваясь здесь, впрочем, в существо этих законов, назвав только имена Эйзенштейна и Довженко, якобы этот кинематограф олицетворяющих. В этой части статьи вместо внимательного анализа удач и поражений создателей фильма читателю предлагаются восклицания: «Великое Противостояние», «стойкость Человека перед лицом великого и бесчеловечного», «обыденному, частному уже не остается места в душах людей, видевших вечность», «все прошлые этические, моральные, личные конфликты поглощаются одним всеобъемлющим: Человек и Природа, Жизнь и Смерть», «В Великом Противостоянии Человека и Природы, Человека и Вселенной Человек остался непобежденным...»

Правда, М. Туровскую и самое, верно, смущает эта высокопарность, во всяком случае, статья заканчивается не договоренной до конца мыслью о том, что, быть может, это только «эксперимент» («неужели наша кинематография... не имеет права на такой эксперимент?»), что, быть может, в фильме «больше для будущего, чем для настоящего», что есть в фильме «какие-то интуитивные прорывы в новый масштаб конфликтов, в новую трагедийность»...

Разумеется, можно только приветствовать этот эксперимент — поиск нового в искусстве. Но поиск во имя чего? Во имя «будущего», «интуитивных прорывов» в него? Во имя Противостояния Человека и Природы? Во имя Жизни и Смерти? Или следует искать, страстно изображая «обыкновенное» и «частное», мучительно думая над «этическими, моральными, личными» конфликтами, над конфликтами социальными? Используя для этого поистине фантастические возможности кинокамеры, умеющей создавать поэтический образ, который вызывает тысячи ассоциаций, непосредственно связанных с реальной, очень конкретной жизнью нашего современника, подводящих его к самостоятельному рождению мысли, очень для него важной...

Причина неудачи «Неотправленного письма» в том, что его авторы экспериментировали и искали, пренебрегая природой и существом современного искус-

ства — его страстным, пытливым и углубленным вниманием к человеку. Вместо изображения современника, его жизни, его трудностей, его конфликтов, его трагедии изобразили Человека вообще, Жизнь, Смерть, Противостояние, Природу — увидели все это в мире абстрактном и придуманном, подменив ассоциативное богатство поэтического кинообраза иносказательной многозначительностью.

Так случилось, что «Неотправленное письмо», над созданием которого трудилось целое созвездие талантов, не согрело зрительские сердца.

2

В «Неотправленном письме» образная структура поэтического кинематографа сводится к банальному иносказанию (извечная истина жестокости борьбы человека с природой), возвышенная символика — к прописи, подаваемой философски!..¹

Знаменитый мексиканский режиссер Эмилио Фернандес. «Перла» («Жемчужина») по повести Джона Стейнбека «Жемчужина»...

«— Это нога охотника — гонда... Гляди! Здесь он протащил свой лук по траве. Вот почему первый след свернул в сторону. Большая Нога пряталась от Маленькой Ноги...».

Нет! Это не Фернандес и не Стейнбек. Два следопыта — Багира и Маугли — идут по следу анкаса, обмениваясь наблюдениями. Анкас — палка из слоновой кости, унизанная драгоценностями — бирюзой, рубинами, — ей нет цены. И следы анкаса усеяны трупами людей — шесть человек убиты за одну ночь...

Мне вспомнилась эта история, рассказанная Киплингем, как только я увидел в «Жемчужине» Эмилио Фернандеса двух индейцев-ищеек, согнувшихся, «обнюхивающих» землю, услышал их слова, обращенные к третьему — человеку на лошади с винтовкой через сед-

¹ Читателю, интересующемуся сегодняшними проблемами поэтического кинематографа, следует обратиться к статье М. Туровской «Прозаическое и поэтическое кино сегодня» («Новый мир», 1962, № 9). Анализируя фильмы Ю. Райзмана «А если это любовь?» и А. Тарковского «Иваново детство», критик высказывает интересные мысли и о потенциальных возможностях поэтического кино и о свершениях в этой области.

ло: «Мужчина и женщина только что прошли здесь... А вот тут след женщины теряется... Мужчина несет ее на руках...».

Фильм Фернандеса целиком уместается в главе «Маугли», повествующей о трагической истории драгоценного анкаса. Золото, драгоценности, деньги не приносят людям счастья — они несут горе и смерть. Фильм великолепно снят, он подчас «берет» зрителя... Но вот зажегся свет, фильм кончился, что осталось?

Рыбак-индеец, всю жизнь проживший в нищете, так же как жили его отец и дед, все соплеменники, с тех пор как в страну пришли белые, выходит в море. На берегу остался ребенок, он, может быть, умрет от укуса скорпиона — у отца нет денег, чтобы заплатить за лечение. Удача улыбается рыбаку — он находит великолепную редкостную жемчужину. Но она не приносит долгожданного благополучия; жемчужина слишком дорога для хижины рыбака, ее место в более крупной игре, она привлекает внимание крупных хищников — судьба рыбака для них пустая помеха. В конце концов он вынужден бежать из дому — ему и его семье грозит смерть. Бегство от преследователей кончается трагически — ребенок убит. Рыбак и его жена возвращаются в родной город и бросают жемчужину обратно в море... («Эта тварь убила шестерых за одну ночь. Не выпускай ее больше!» — скажет недоумевающий Маугли, бросив сверкающий камнями анкас в подземелье, где белая от старости Мать Кобр сторожила несметные княжеские сокровища.) Жемчужина, добытая рыбаком со дна морского, убила в фильме четырех взрослых людей и ребенка...

Таково содержание картины Фернандеса в аннотированном пересказе. Но фильм звучит по-иному. Рыбак вышел в Море. Дома его ждет Смерть, и ему нужна Удача. Она приносит ему Жемчужину, и он бросает вызов Судьбе. Но Злоба, Коварство, Жестокость и Алчность обрушиваются на Человека, осмелившегося бороться с Судьбой. Он побежден уже в самом начале, и его сопротивление только отягощает меру наказания — Кару. Он понял это слишком поздно... Жемчужина возвращена Морю...

Высокопарная банальность претендует на многозначительное иносказание. Авторы фильма не знают, как

связать ее с реальной, конкретной жизнью, и в ленте появляются индейцы-следопыты, напоминающие стилизованных персонажей из романов Фенимора Купера; говорят они почему-то языком развращенных цивилизацией прихлебателей; мы видим ревю — в нем участвуют очаровательные поселянки, они исполняют скорее модный, чем национальный танец. Режиссеру кажется, что сама по себе пропись, лежащая в сюжете фильма, может не дойти до зрителя, он обращается к дидактическим «бытовым» деталям. Фильм переполнен такими деталями-штампами, деталями, за которыми ничего нет, кроме многозначительной банальности и мелодраматизма. Ничего не прибавляет и поэтическая символика, переданная средствами кинематографа: Песнь семьи, Песнь зла, Песнь жемчужины, звучащие в душе героя, Черное солнце... Она вносит только жанровую путаницу: стилизация и ревю, «бытовой» штамп и поэтическая символика...

Зритель может даже понять всю серьезность и драматизм борьбы Человека с Природой или Добра со Злом, но для того, чтобы почувствовать происходящее, чтобы вместе с героями фильма пережить происходящее, зритель должен в него поверить, увидеть, что все это имеет и к нему — зрителю — самое прямое и непосредственное, конкретное отношение.

Добро, Зло, Корыстолюбие, Жестокость окружают человека всю его жизнь, он сталкивается с ними, борется, побеждает или остается побежденным. Но в реальной человеческой жизни все эти «символы» выглядят иначе, оборачиваются холодной глиной окопа, залитым слезами горя или счастья лицом матери, туфлями, которые сестра забирает у сестры, погибшей под обломками лестницы, вполне деловыми лицами участников первомайской демонстрации в районе новостроек, крепкой веревкой, привязанной к детским саночкам, — реальными жизненными подробностями, окружающими человека на каждом шагу. Во всяком случае, «Летят журавли», «Баллада о солдате», «А если это любовь?», «Сережа» — тоже борются со Злом во имя Добра и с Природой (да, понимаемой широко!) во имя Человека. Но эти фильмы прежде всего рассказывают о человеке, показывают его в конкретной жизни, в совершенно

определенных социальных условиях, прописывают во времени — рассказывают о современности, о зрителе. И поэтому эти ленты зрителя потрясают, остаются с ним и когда он уходит из зала кинематографа...

3

Еще в самом начале нашего пути мы столкнулись с пристрастием беллетристики к случайности. Порой эта привязанность возникает стихийно, порой становится (задним числом!) принципиальной. (Помните рассуждения А. Арбузова о «закономерности случайностей»: «Отелло» построен на случайности с платочком Дездемоны!) Разговор этот очень важен, это одно из принципиальных положений беллетристического искусства. В нем отсутствует уже само стремление исследовать жизнь, постигать ее конкретные сложности и закономерности («не столь важна причинность возникновения того или иного мотива»... — писал Арбузов). Частность судьбы Вальки-дешевки из «Иркутской истории», необязательность драматической биографии Веревкина — героя повести «Семь пар нечистых», — случайность трагических таежных приключений в «Неотправленном письме» и т. п.

Да, разумеется, жизнь человека складывается порой из всевозможных случайностей. Но «случай» получает право на жизнь в искусстве только тогда, когда художник увидит за ним закономерность, обусловленную временем судьбу характера. Иначе рассказанная нам история останется всего лишь фактом частной биографии, не больше...

Разве Калатозов в своих «Журавлях» не мог «чуть-чуть» смягчить сцену прощания с добровольцами, дать возможность Борису и Веронике — ну не обняться — хоть увидеть друг друга? И зритель страстно хотел этого. И такая случайность вполне могла быть. И тем не менее это было бы неправдой, несмотря на все правдоподобие: высокая мысль эпизода — всего фильма — была бы смазана, упрощена, стала бы мелодраматической. Потому что в том, что Борис и Вероника не увиделись (тоже случайность!), — закономерность происходящего, ощущение трагедии и не только личной — несчастья народа... Помните, в «Балладе о солдате» авто-

ры однажды «пожалели» героев, предоставили им такую счастливую возможность свидеться? Алеша, потерявший Шурку, отставший от эшелона, догоняет ее по разбитым дорогам в разболтанном грузовике (какая это, кстати, прекрасная сцена!) и вдруг видит Шурку на мосту — она, оказывается, его поджидает (!). А ведь этот «счастливый случай» вызван только сюжетной «необходимостью» — нужен только для того, чтобы потом герои вместе бегали по городу, выполняя фронтовое поручение — относили мыло. Хотя существо «любовной» линии Алеши и Шурки совсем не в том, что он ее однажды счастливо нашел, а в том, что он ее потерял, что им никогда не удастся встретиться; в том, что этот мальчик погиб. (Нет, эта встреча не усиливает горечь разлуки навсегда, а только разбивает, мельчит впечатление). «Счастливый случай» лишь снижает мужественную чистоту атмосферы фильма, вносит некий мелодраматизм, чуждый всему его строю...

Б. Райх рассказывает в своем «Брехте» о том, как Брехт отверг «случай», правдоподобный сам по себе. Однажды на репетиции Вейгель «очень правдоподобно» упала под колеса повозки матушки Кураж. Находившиеся в зале режиссеры и актеры бросились ее поднимать, думая, что она повредила ногу. Актриса разъяснила, что это «падение» прежде всего правдоподобно — у маркитантки просто не хватило сил удержать повозку; кроме того, это символично — «роковой конец ее страданий под колесами ее же повозки!..» Брехт запретил «падение» категорически. «Падение вызывает рефлекс испуга, само же по себе это отнюдь не содержательное событие»; оно «просто рассказывает о том, что со сломленной старой женщиной произошел несчастный случай, но не дает возможности рассмотреть до основания несчастье мамы Кураж».

Здесь нам предстоит отвлечься от проблем искусства и обратиться к науке.

В книге Д. Данина «Неизбежность странного мира» — записках путешественника, побывавшего в странном мире неожиданных идей и представлений современной физики, — есть одно поразительное место, помогающее разобраться в давнем споре о случайности и закономерности в искусстве. Хотя речь здесь идет о предмете от искусства далеко — о современных спо-

рах вокруг принципов квантовой механики, о знаменитой дискуссии между консерватором (!) Эйнштейном и Бором — одной из самых ярких страниц современной истории науки о микромире. Это место о «многогранном» принципе неопределенности, о том, как квантовая механика расшатывала безграничную веру человека в «точность природы», ее «разумность» — многовековой предрассудок, который никто до этих великих открытий XX века не только не опровергал, но даже не ставил под сомнение. Развев миф о точности природы, современная физика открыла новый вид физических закономерностей — это была революция в естествознании, изменившая дух исследования, самый стиль мышления...

Данин рассказывает хрестоматийную историю о том, как «классический затасканный кирпич» падает на голову случайного прохожего. «Не повезло!» — говорят друзья прохожего. «Несчастный случай» — соглашаются доктора. Но это, так сказать, разговор «обывательский». Классическая механика, проникая все глубже и глубже в процессе выяснения закономерностей, свяжет воедино железной цепью причин и следствий появление прохожего на углу этого дома и расшатавшую кладку карниза крыши — было предопределено, чтобы в это мгновение встретились голова прохожего и кирпич! Если можно хотя бы на один шаг пойти мысленно назад и понять необходимость следующего шага, то можно «шагать» дальше, сделать второй, третий, четвертый... Можно мысленно идти все дальше, шагая через поколения, в глубину ушедших времен, следуя «деспотически-строгим» законам классической механики, и тогда окажется, что «случайность» с кирпичом была предопределена еще в ту пору, когда не существовало ни Земли, ни Солнца!.. «Есть что-то великолепное и вместе с тем подавляющее в той неумолимо расчисленной картине природы, которую рисовала в течение веков классическая механика», — пишет Данин.

Подобное истолкование «смешной» истории с кирпичом и прохожим кажется фантастическим и абсурдным, но ведь не только классическое естествознание — все люди убеждены в точности природы, необходимости и неизбежности ее «шагов» — значит, вообще все предопределено!

Квантовая механика помогает человеку окончательно избавиться от «угнетающей мысли» о «неумолимой однозначности причинности» в природе, доказав, что в микромире господствует случайность, правда, подчиненная своей дисциплине. Хаос случайностей, «бессмысленное» движение толпы электронов подчинены не однозначным, а вероятностным закономерностям. Это более общий и более тонкий тип закономерностей по сравнению с лапласовским фатализмом, с классическим представлением об элементарной причинности. «Разве нужно еще специально доказывать, что крушение классической причинности не есть конец причинности вообще? — пишет Данин, подытоживая свои рассуждения. — Разве нужно доказывать, что случай не произвол и хаоса не рождает, что природа держит его в узде своими вероятностными закономерностями?»

Разве вы не чувствуете, как квантовая механика будто подсказывает качественное изменение самого стиля мышления? Человек настоятельнее приучается не ждать однозначных, predetermined, известных заранее «шагов» жизни: он понимает, сколько таит она неожиданностей. Человек не может оставаться сегодня подобострастным автоматом, он должен быть готов в любую минуту к самым невероятным и неожиданным проявлениям жизни, ему надлежит быть смелым и самостоятельным в поиске, решении, творчестве, в самом характере мысли. Все эти качества, всегда свойственные для творческой, новаторской мысли, сегодня, как никогда, определяют ритм мышления и в нашем искусстве. Нашему искусству должна быть чужда унылая классическая однозначная причинность, когда случай, подробность заранее predetermined, «расчислены» — неукоснительно подчинены, по словам Луначарского¹, «существеннейшей», а «вернее сказать — элементарнейшей» (то есть всем давно известной) закономерности. В этом случае мы сталкиваемся с резонерством и докучливым разъяснительством: Миловзоровы и Правдины превращают подмостки театра в урок философских, этических и иных банальностей.

¹ См. «А. В. Луначарский о театре и драматургии», т. 1, М., «Искусство», 1958, стр. 709.

Но в нем не должно быть места и произвольной случайности, иначе правда жизни будет подменена частной правдоподобной «похожестью».

4

Если всякая попытка уйти от следования жизни, ее конкретности и повседневности рассматривается как неоправданные «чудеса формы», если случайность, показавшаяся художнику увлекательной сама по себе, изгоняется как мешающая пониманию закономерности, то стоит ли тогда говорить о двойственной колдовской природе искусства, а конкретнее — о его условности?!

Но ведь, правда, и поэтический кинематограф «Неотправленного письма» абстрактен и холоден, а «новация» «Иркутской истории» превращает театр в эстрадное представление (едва ли цвет и покрой костюмов « хора » в драме Арбузова — черные концертные костюмы в театре Вахтангова, белые платья в Латвийском театре драмы — делают эти спектакли современными...). «Хор» «Иркутской истории» кажется лишним, ненужным прежде всего потому, что он совершенно свободно и безболезненно из нее вынимается. В словах « хора » нет страстности и философской глубины, которые «его» существование бы оправдывали, нет лирической взволнованности, сообщающей спектаклю трепетность и обаяние личности автора. Зато в репликах и монологах « хора » сколько угодно объяснительства, декларативности и мелодекламации... В «условности» «Иркутской истории» нет и грана необходимости, органичности высокой условности театра.

Да, задача театра не в том, чтобы доводить зрителя до полного самозабвения бездумными эмоциями, когда мерой успеха спектакля становится лишь зрительская эмоциональная реакция, задача в том, чтобы добиться осмысленного сопереживания; зритель должен выходить из театра интеллектуально обогащенным. Все, что действует на человека оглушительно, только вредит такому эстетическому и нравственному очищению.

Эмоции, чувства, переживания не могут быть случайными, только «игровыми», они должны служить и способствовать главному — рождению мысли, и тогда

будет оправдана условность (вспомните «Клоп» Маяковского). Высокой условности чуждо все нарочитое, кокетство заведомой театральностью зрелища, все, что суетливо выставляет напоказ «изнанку» своего ремесла, делая условность главным героем спектакля.

Странствующий рыцарь, добрый и хороший человек — Ланцелот, попадает однажды в город, над которым уже скоро четыреста лет властвует дракон. У дракона три головы, четыре лапы, на каждой пять острых, как ножи, когтей; он ростом с церковь, выдыхает пламя, от которого горят леса, у него чешуя — ее «не берет» алмаз и т. п. Чудовище явно неприятное. Но жители города привыкли к «своему» дракону («У нас очень тихий город»); к тому же за драконом числятся и добрые дела: как-то городу грозила холера, он дохнул огнем на озеро, вскипятит его, все пили кипяченую воду и спаслись. Было это всего восемьдесят два года назад, «но добрые дела не забываются». Кроме того, дракон избавил город от цыган, а это — «бродяги по природе, по крови. Они — враги любой государственной системы, иначе они обосновались бы где-нибудь, а не бродили бы туда-сюда. Их песни лишены мужественности, а идеи разрушительны. Они воруют детей. Они проникают всюду». Город, слава богу, совсем освободился от них, «но еще сто лет назад любой брjunет обязан был доказать, что в нем нет цыганской крови». Город дает дракону тысячу коров, две тысячи овец, пять тысяч кур и два пуда соли в месяц и т. п. Но жители города не жалуются: «А как же можно иначе? Пока он здесь — ни один другой дракон не осмелится нас тронуть... единственный способ избавиться от драконов — это иметь своего собственного...»

Каждый год дракон выбирает себе девушку, и жители города отдают ее. Он уводит девушку в пещеру, больше ее никто не видит, «говорят, что они умирают там от омерзения». На этот раз «счастье» выпало Эльзе, дочери архивариуса Шарлеманя. Они и не думают роптать: «Мы сейчас гуляли в лесу и обо всем так хорошо, так подробно переговорили, — говорит Шарлемань. — Завтра, как только дракон уведет ее, я тоже умру...»

Для Ланцелота нет выбора — он рыцарь-профессионал; он «очень легко вмешивается в чужие дела», был из-за этого девятнадцать раз ранен легко, пять раз тяжело и три раза смертельно. И вот первое свидание с драконом.

Ланцелот. Три раза я был ранен смертельно, и как раз теми, кого насильно спасал. И все-таки, хоть вы меня и не просите об этом, я вызову на бой дракона! Слышите, Эльза!

Эльза. Нет, нет! Он убьет вас, и это отравит последние часы моей жизни.

Кот. Мяу!

Ланцелот. Я вызову на бой дракона!
Раздается все нарастающий свист, шум, вой, рев. Стекла дрожат. Зарево вспыхивает за окнами.

Кот. Легок на помине!

Вой и свист внезапно обрываются. Громкий стук в дверь.

Шарлемань. Войдите!

Входит богато одетый лакей.

Лакей. К вам господин дракон.

Шарлемань. Милости просим!

Лакей широко распахивает дверь. Пауза. И вот не спеша в комнату входит пожилой, но крепкий, моложавый, белобрысый человек с солдатской выправкой. Волосы ежиком. Он широко улыбается. Вообще обращение его, несмотря на грубоватость, не лишено некоторой приятности. Он глуховат.

Человек. Здорово, ребята! Эльза, здравствуй, крошка!
А у вас гость. Кто это?

Шарлемань. Это странник, прохожий.

Человек. Как? Рапортуй громко, отчетливо, по-солдатски.

Шарлемань. Это странник!

Человек. Не цыган?

Шарлемань. Что вы! Это очень милый человек.

Человек. А?

Шарлемань. Милый человек.

Человек. Хорошо. Странник! Что ты не смотришь на меня? Чего ты уставился на дверь?

Ланцелот. Я жду, когда войдет дракон.

Человек. Ха-ха! Я — дракон.

Ланцелот. Вы? А мне говорили, что у вас три головы, когти, огромный рост!

Человек. Я сегодня попросту, без чинов...

Как видим, здесь нет никакой искусственности: раздается рев, дрожат стекла, вспыхивает зарево за окном, но входит не чудовище ростом с церковь, о трех головах и с четырьмя лапами, а пожилой белобрысый человек с солдатской выправкой. Он и есть дракон; белобрысая, ежиком голова — это одна из трех его голов.

Разумеется, дело здесь не в стремлении упростить

постановку, и не в понимании безусловного успеха такой театральной неожиданности, и не во внешнем осовременивании бродячего сказочного мотива (конечно, уже и внешне было бы нелепо в современной пьесе выводить на сцену изрыгающее огонь чудовище—натурно взобравшись на романтические котурны, говорить о проблемах современности). Драматург не нарушает сказочного правдоподобия (это одна из трех голов дракона), но его главным образом заботит само постижение мысли произведения. Сказочность примет чудища — это только антураж и «сюжет», дань традиции. Но это одновременно и органичность, составляющая природу дарования автора. Драматург говорит со зрителем не путем аллегорий и иносказания, но самим текстом, сегодняшним наполнением «бродячего» сюжета. Е. Шварц исследует природу чудища — дракона в человеке. Вихрь ассоциаций, прочно связывающих сцену со зрительным залом на протяжении всего спектакля, рождает у зрителя совершенно конкретные, живые представления о фашизме, будит сознание, толкает к вполне реальным размышлениям, хотя сказочность происходящего, его условность нигде и ничем не нарушаются. Автор и не мог бы показать «швы» или конструкцию — «изнанку» пьесы — острота и значительность ее мысли совершенно органично претворены в художественных сказочных образах. Ничем не стесненная, свободная мысль пьесы постигает саму возможность появления «Дракона», природу страха перед ним, равнодушного стремления жителей с ним ужиться, лживо оправдывая это перед собой «добрыми делами» дракона...

Персонифицируя «дракона» в «пожилом, но крепком, моложавом, белобрысом человеке с солдатской выправкой», автор обнажает не конструкцию пьесы: он отбрасывает романтические мертвые атрибуты, освобождает мысль пьесы от всего лишнего, постороннего, только мешающего работе сознания, постигающего идею этой сказки...

Условность в современном театре смело сочетает, так сказать, самое условность с правдоподобием. В театре Шварца эта условность в полнейшей естественно-

сти жизни героев в сказочной ситуации. В театре Брехта с помощью условности раскрывается грандиозный масштаб и неистовство авторской мысли (вспомните бесконечно высокие прямые сукна, вращающийся круг сцены; «Матушку Кураж» в спектакле «Берлинского ансамбля» — Елену Вейгель, несмотря ни на что тянущую свою повозку по дорогам войны...); в «Четвертом» К. Симонова она в «приеме» — герой думает одно, говорит другое, делает третье; у А. Миллера в «Смерти коммивояжера» — это персонификация воспоминаний о прошлом...

5

Мне пришлось однажды присутствовать на одном судебном процессе. Слушалось дело о «покушении на вооруженный грабёж». Пятеро обвиняемых — от двадцати до тридцати лет — с открытыми лицами и бритыми головами сидели за перегородкой. Рядом стояли конвоиры с винтовками. В публике, в маленьком зале были жены и матери обвиняемых. Выступали прокурор, адвокаты, допрашивались многочисленные свидетели, подсудимые. Не хотелось верить обвинению, но факты были красноречивыми. Картина преступления, его причины, содержание происходящей на наших глазах драмы раскрывались все очевиднее.

Процесс продолжался три дня. Три дня по пять часов суд разбирался в том, что привело этих ребят к преступлению. Я помню, когда процесс закончился — вина подсудимых была доказана — и я ушел из здания суда, меня поразило одно обстоятельство. Все эти три дня, все эти долгие часы слушания дела я — человек посторонний и к участникам процесса отношения не имевший — слушал всех говоривших с неослабным вниманием. А говорилось все время одно и то же: обвинительное заключение, прокурор, защитник; одно и то же повторяли свидетели, по существу, то же самое говорили подсудимые. Сам по себе «сюжет» стал мне известен в деталях в течение первого же часа. Да, здесь не было отбора фактов, подробностей, много лишнего, случайного, мешающего — не было искусства. Но речь шла о живых людях, за каждым произносимым на процесс словом стояла конкретная жизнь человека, его

судьба — она решалась на моих глазах, и, хотя я был только зрителем, я чувствовал, что невольно становлюсь «действующим лицом», словно и от меня зависела участь этих людей.

Мне подумалось тогда, что ведь и задача искусства — театра, кино, прозы — кроме всего прочего заключается в том, чтобы сделать читателя, зрителя участником происходящего перед ним. А такого органического сопереживания не достигнешь одним лишь головокружительным сюжетом, экзотическим антуражем, «хором» — никакими внешними ухищрениями, никакими самыми неожиданными «чудесами формы» без самого пристального внимания к человеку, самого тщательного «проявления» души, раскрытия реального социального содержания жизни героя.

Эренбург, размышляющий во «Французских тетрадах» над проблемами искусства, пишет, что «стилизация — это отсутствие человека». А ведь порой поиски «современного стиля» диктуются не индивидуальностью, не поисками своего стиля, не мучительными, подчас драматичными попытками найти единственную форму самовыражения, но всего лишь модой. В кино они становятся только изображением «итальянских» решеток, обязательных лестниц, влюбленных, целующихся на улицах; в театре — «пробегами» актеров через зрительный зал; в прозе — композиционными прыжками и «телеграфным» стилем; а в поэзии — чуть ли не языком жестов — междометиями вместо чувств. В какой-то мере все эти издержки объясняются поисками современных средств изображения; в какой-то мере они — «побочный продукт» демократизации нашей духовной жизни. Порой они свидетельствуют о таланте, о нераскрытых еще возможностях искусства — и тогда они бывают радостны, потому что многое обещают. Но как часто уже сам поиск, эксперимент, пробирающийся еще на ощупь и только по поверхности, канонизируется, спотыкающийся в темноте «слепой» шаг, выдаваемый за само свершение, оборачивается лишь стилизацией.

ТЕЛЕМАК ПЕРЕСТУПАЕТ ПОРОГ ОТЧЕГО ДОМА...

Как происходит рождение нового в искусстве? Выходит ли оно как могучая воительница Афина-Паллада из головы Зевса в полном вооружении, в блестящем шлеме, потрясая сверкающим копьем? Может быть, и правда прекрасным и величественным предстает новое в искусстве нашим глазам, как Афина изумленным очам богов-олимпийцев? «Рядовые» зрители рукоплещут, а критики-профессионалы посвящают этому знаменательному событию статьи и исследования, и сам факт такого рождения на долгие годы становится источником плодотворных размышлений об искусстве, о жизни, о времени?.. Чаше, чтобы не сказать — всегда, бывает иначе. Об этом недавно рассказал В. Шкловский в работе «Из дневника».

Автор вспоминает возвращение Одиссея после двадцатилетних скитаний на родную Итаку. В рубище, никем не признанный, приходит «без вести пропавший» царь в свой дворец, садится на последнее место, гости и рабы издеваются над ним. Пенелопа, измученная наглой настойчивостью женихов, говорит, что выйдет замуж за того, кто согнет лук Одиссея, чья стрела пронизает, не задев, двенадцать медных колец. Никто из женихов не может сблизить тугие рога лука. Одиссей попросил лук, внимательно посмотрел на него, как умелый кифарист на свой инструмент, прежде чем начать песнопение, согнул его одним движением, провел пальцем по грозно зазвеневшей тетиве, взял стрелу и пронизал, не задев, двенадцать колец. Телемак встал рядом с Одиссеем. Пришла пора жестокой мести.

«Неузнанным часто входит искусство в свой дом, садится с краю, — пишет Шкловский. — Его видят боковым зрением, дают из милости кусок, но еще не уважают...».

«Образ», использованный Шкловским, аналогия только что родившегося искусства с постаревшим Одиссеем, вернувшимся на Итаку после многолетних странствий и приключений, как и всякая аналогия, как всякий «художественный образ» в теоретическом разговоре, грешит красотой. Да, искусство приходит порой «неузнанным», оно приходит «в свой дом», и его появление подобно грому среди ясного неба!.. Но рожденный ассоциативностью воображения образ начинает жить самостоятельно...

Долгие, долгие годы отсутствовал царь. Неузнанным пришел он в свой дом. Но под рубищем нищего, которым прикрылся Одиссей, было могучее тело знаменитого, многоопытного воина. Он вошел во дворец, согнул рога тугого лука, благодаря собственной хитрости и коварству, с помощью бессмертных богов перебил разнузданных женихов.

Так ли приходит в мир искусства новое? Есть ли у него многоопытность и искушенность Одиссея, так ли могучи его мускулы, были ли у него время и возможности постоянной тренировкой развивать их? Трудно представить себе новое искусство в образе очень молодого воина.

Да, действительно, как говорит Шкловский, неузнанным приходит порой новое в реалистическое искусство. Но приходит оно полное жизни и юности. Ему еще не хватает опыта, а подчас и мастерства, оно блуждает, отступает, падает и поднимается вновь; шумливым, самонадеянным и расторопным «женихам» поначалу легко справиться с ним... Но подлинное новаторство не погибает. Юное искусство побеждает не коварством, не расторопностью и не тупой силой. Оно приходит, как Данте, побеждает, как молодой Гюго в «Эрнани», как Художественный театр в начале века, как Чаплин в двадцатые годы, как неистовый Брехт в наши дни! Оно побеждает точным и трепетным ощущением времени, из которого совершенно органично рождается понимание его существа, природы его социальных конфликтов. Возникновение нового в реалистическом искусстве не сводится к какому-то определенному мгновению в истории человеческой культуры; оно становится целым периодом в жизни искусства, и его детство бывает трудным, а порой драматичным.

Отношения между этим новым и требованиями времени, между новаторством и традициями бывают сложными, никак не однозначными; разобраться в них порой трудно. Борьба Одиссея с женихами была куда проще...

Новое в искусстве не рождается, как Афина-Паллада, в полном боевом облачении. В нем — преобразованный взлетом гениального вдохновения опыт десятилетиями накапливаемых изменений, прозрение существа времени. «Надо отрицать прошлое, но не надо отречься от него, потому что мы творим, стоя на плечах наших предшественников», — мудро замечает Шкловский, отвлекаясь от «аналогий» и переходя к «практике». Но аналогия «затягивает», ее хочется «разрабатывать» дальше...

Значит, искусство не приходит старым и опытным, как Одиссей после многолетних скитаний по чужим морям и странам? Может быть, оно — Телемак, «стоящий на плечах» своего отца, с его помощью вышвыривающий бездарных женихов из родного дома?

«Телемак» переступает порог родительского дома, самостоятельно шагает в искусстве...

Разговор о «воскресном», развлекательном искусстве, годном лишь для «потребления», и об искусстве высоко, подлинном, к которому человек прибегает и в радости и в горе, которое не боится жестокости своей правды, нужной человеку всегда и постоянно, как хлеб и вода,—разговор о беллетристике и прозе выходит сегодня за пределы литературоведческого спора о терминах, становится разговором о существе современности в нашем искусстве и о судьбах нашего искусства. Стремление непременно понять, ни перед чем не останавливаясь, высветить причины, не поступаясь ни каплей искренности, клокочущая страсть, любовь и ненависть, бескомпромиссность в правде и составляют тот эмоциональный и интеллектуальный заряд, который несет сегодня искусство социалистического реализма. Оно связано с читателем прочными нитями ассоциаций. Их вызвали к жизни подробности, органично составляющие художественную плоть искусства; мысль возникает где-то посередине между автором и зрителем, она принадлежит им обоим, и потому она так близка и необходима.

Искусство «воскресное» противоположно подлинному искусству в своей сути, хотя оно охотно рядится в те же одежды, оно подчеркнуто внимательно к мелочам, оно подбирает «характерное», порой даже указывает на серьезные следствия... Но его детали всего лишь эффектны — они только демонстрируют мастерство, украшают; ассоциации же ни на что, кроме подчеркивания похоти, не рассчитывают: вместо тягот понимания «воскресное искусство» предлагает читателю бездумное и лестное для него удовольствие узнавания.

Между тем ритм новой жизни, о котором шла речь в самом начале нашего пути, нельзя понимать поверхностно. Он не столько во внешнем образе нового, современного города, как то утверждают некоторые «теоретики», с его сумасшедшим темпом, нестройностью и бесчисленностью своих летучих впечатлений, сколько во все более возрастающих, усложняющихся, «опутывающих», необычайно подвижных взаимосвязях и взаимозависимостях людей. Советское искусство не может сегодня ограничиться «похожим» отображением нашей современности; оно исследует глубинные движения души современника, рождаемые этими связями, анализирует социальную природу его жизни.

Июньский Пленум ЦК КПСС заставил писателей и художников серьезно задуматься о всей мере ответственности перед современностью, о задачах социалистического искусства, о его роли в глубинном процессе формирования нового человека, воспитания его психологии и мировоззрения.

Советское искусство, проникнутое боевым духом борьбы с чуждой нам идеологией, тесно связанное с народом, строящим новое общество, призвано не просто изобразить современника, показав всю сложность процесса формирования его характера, но и помочь ему обрести себя, свое место в жизни и борьбе за высокие гуманистические идеалы коммунизма.

Тщательный анализ общих процессов, происходящих сегодня в нашем искусстве, его тенденций и стоящих за ними тенденций самой жизни помогает разобраться в целом ряде важных и существенных проблем, имеющих значение, далеко выходящее за пределы какого-то конкретного года, — речь идет о целом периоде

в жизни нашего искусства. Подъем общественного сознания, все увеличивающееся стремление к глубокому социальному анализу, пониманию причин совершающихся событий, не констатация, а исследование важных конфликтов нашей жизни, широкие раздумья о ней, интерес прежде всего к человеку, пристальное внимание к внутреннему, духовному его миру — все эти тенденции современного искусства, так или иначе нашедшие свое отражение в опубликованных в последние годы произведениях, чрезвычайно характерны и органичны для нашего времени. При всем разнообразии тематики и «пристрастий» произведений последних лет легко выделить в них «главную тему», «преимущественное пристрастие». Сегодняшнее наше искусство необычайно внимательно к проблемам нравственного характера. Думается, что внимание это не случайно, это не «мода» и не «болезнь»; оно очень характерно для нашего современного искусства; оно непосредственно связано с утверждением коммунистической морали, связано, как сказано в новой Программе партии, со все более возрастающей ролью нравственных начал в жизни нашего общества и соответствующим уменьшением значения административного регулирования взаимоотношений между людьми.

Главное в советском современном искусстве — человек, жизнь человека, судьба человека. Без правдивого изображения современника не может быть новаторства в искусстве. Новаторство, понимаемое лишь как поиски «формы», превращается в трюкачество, перестает быть искусством. В документах июньского Пленума ЦК партии со всей определенностью говорится о том, что партия решительно борется «против формалистического трюкачества... против серости и ремесленничества» в художественном творчестве.

Современность нашего искусства — это прежде всего пафос постижения существа жизни; традиционный для русского реалистического искусства, он становится все более обнаженным. Это понимание назначения искусства, его важности и нужности людям. Отсюда страстное беспокойство за судьбу человека, ответственность за то, как он сегодня живет. Современность заключена в неприменном желании искусства ответить требованиям эпохи, помочь человеку в его конкретной жизни, на-

учить думать, понимать. Наше современное искусство представляет читателю возможность участвовать в самом процессе постижения существа жизни и ее конфликтов, оно опирается на растущую самостоятельность читателя в своих суждениях, отношении к жизни и развивает эту самостоятельность мышления. Отсюда повышенный интерес нашего искусства к таким фактам, деталям или подробностям, которые, воспроизводя конкретно-точную атмосферу времени, могут стать инструментом анализа существа действительности, ее социальной природы; отсюда стремление не подсказывать, а показывать — позиция художника, ставшая плотью искусства, направит мысль читателя, не даст ей уснуть, поведет ее дальше, к пониманию социальных, общественных истоков происходящего.

Разумеется, пристрастие к детали, подробности жизни, ассоциации отнюдь не исчерпывают сегодня поиска современности в искусстве, способном выразить новое содержание. Искусство социалистического реализма всегда предполагало многообразие форм и течений внутри единого русла.

Едва ли так уж важно гадать сегодня о том, что предстоит «изобрести» человеку будущего в искусстве. Новое приходит во вдохновенной практике художника.

Наше искусство, думающее сегодня о реальной жизни советского человека, прививает ему самостоятельность, смелость мысли и чувство гражданской ответственности.

СОДЕРЖАНИЕ

НЕ ПРОВОЗГЛАШАТЬ, А ИССЛЕДОВАТЬ	3
ЧЕЛОВЕК В ЛУЧЕ СВЕТА	12
Зрительская разногласица. Бесконечные «почему?» Над кем плачет современная интеллигентная девушка? Человек в луче света. Мастерство или бездумность? «Воскресное» искусство...	
ВЕЛЛЕТРИСТИКА И ПРОЗА	36
Омар похожий на Джорджи Паттона. Открытие характера. Семь пар нечистых. Драматург забывает выстрелить из ружья.	
КТО СОВРЕМЕННЕЕ — ТОЛСТОЙ ИЛИ ДОСТОВЕВСКИЙ?	60
«ПОДРОБНОСТИ ЖИЗНИ» И «ОБЪЯСНИТЕЛЬСТВО»	70
Дидактизм детали. Правда невероятного и исчезнувшее доверие. Персонификация бытовой детали. Страсть объяснительства. Что нужно зрителю — попечительство или доверие?	
ЧУДЕСА ФОРМЫ	101
Пропись, подаваемая философски. Хрестоматийная причинность и вероятностная закономерность. Условность в домашних туфлях. Поиски и свершения.	
ТЕЛЕМАК ПЕРЕСТУПАЕТ ПОРОГ ОТЧЕГО ДОМА	120

Феликс Григорьевич Светов

ПОИСКИ И СВЕРШЕНИЯ

**М., «Искусство», 1965, 128 стр. 7
С—24**

Редактор Н. П. РОЗИН

Оформление художника И. КУКЛЕСА

Художественный редактор Г. К. АЛЕКСАНДРОВ

Технический редактор Л. А. МОЖАЕВА

Корректоры В. П. АКУЛИНИНА и З. Д. ГИНЗБУРГ

**Сдано в набор 27/III 1965 г. Подп. в печ. 2/VII 1965 г.
Форм. бум. 84×108¹/₃₂ печ. л. 4 (условных 6,72 л.)
Уч.-издат. л. 6,72. Тираж 18 000 экз. Изд. № 17066.
А 09774.**

**«Искусство», Москва, И-51, Цветной бульвар, 25
Зак. тип. № 260**

**Ярославский полиграфкомбинат Главполиграф-
прома Государственного комитета Совета Минис-
тров СССР по печати. Ярославль, ул. Свободы, 97.**

Цена 30 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“
ВЫПУСКАЕТ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ ПО ЭСТЕТИКЕ:

„Из истории советской эстетической мысли“.
Сборник статей, 36 л.

„Проблемы социалистического реализма“. Сборник „Вопросы эстетики“ № 7, 20 л.

„Гармонический человек“. Сборник статей, 15 л.

А. С. Молчанова, На вкус, на цвет...
(очерк об эстетическом вкусе), 10 л.

С. Н. Лиманцева, Поэтическое в искусстве,
8 л.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Л. С. Выготский, Психология искусства,
20 л., цена 1 р. 63 к.

А. Лосев, В. Шестаков, История эстетических категорий, 20 л., цена 1 р. 50 к.

30 коп.

ИСКУССТВО