

ОТ ПИСЬМА — К ПРОБЛЕМЕ

Прочитал в журнале «Дружба народов» роман латышского писателя М. Зариня «Фальшивый Фауст...» — захватывающе интересно! Но, к сожалению, многого не понял в сочетаниях и противопоставлениях современного остросоциального материала и мифического, гротескового... Пришлось засесть за историю о докторе Фаусте и многое другое.

Хотелось бы знать мнение критики об этом произведении.

СМОЛЕНСК

В. ЕВСТИГНЕЕВ

Роман латышского прозаика и композитора Маргера Зариня, в течение десятилетия считавшийся «непереводимым», благодаря большой и серьезной работе В. Волковской наконец увидел свет на русском языке. Сегодня с ним ведут разговор писатель Валерий Алексеев и критик Алла Марченко.

Валерий
АЛЕКСЕЕВ—

Диалог

Алла
МАРЧЕНКО

МИФ

НАИЗНАНКУ,

ИЛИ ФАУСТ ВПРИКУСКУ

А. М. Первое, на что обращаешь внимание, открывая роман «Фальшивый Фауст...», — язык. В самом широком смысле этого слова. Впечатление такое, что М. Заринь заставляет работать на себя весь латышский язык. И тот, что хранится в старинных словарях и повременных книгах, и тот, на котором говорили латыши 30—40-х годов нашего века, и тот, что отмечен печатью личной индивидуальности автора — нашего современника.

В. А. Да, Маргер Заринь безбоязненно взбалтывает донные языковые пласты. Он доверяется жизненной силе родного слова, его поглощающей способности. Диковинное, с точки зрения русского читателя, речевое варевое, klokoчущий котел, где смешаны все мыслимые стили и речения...

А. М. И все-таки язык Зариня в «Фальшивом Фаусте...» — язык изобретенный, точнее — полученный искусственным путем. Думаю, в таком объеме он годен лишь для обслуживания одного-единственного сюжета, того, что предложен в данном романе. Во всяком случае, в «Календаре капельмейстера Коциня», который фактически продолжает «Фауста», сам Заринь не смог воспользоваться своим же собственным изобретением.

В. А. Как бы то ни было, языковой поиск Маргера Зариня поставил переводчика в трудное положение. Может быть, не стоило так скрупулезно подыскивать при переводе сходные по смыслу речения в различных диалектах русского языка, приравнивая, таким образом, латгальский говор к тверскому, курземский — к тамбовскому — короче, имитируя языковые процессы, которые в русском литературном языке не происходят? Отдельные места текста, право же, излишне «шпетны»: «...какое-то поило еще старые голландцы советовали принимать мало-хольным морякам, коих трясло при упоминании о морских разбойниках или выворачивало наизнанку, как скоро начинал свистопляску юго-западный крутень», — вся эта вязь создает впечатление ненужного жеманства. Вряд ли такую цель ставил перед собой Маргер Заринь. Охотно верю, что в оригинале «инно» соседствует с «усечь», но вот когда «горобцы» на страницах перевода встречаются с «шантеклерами», то возникают смутные подозрения, нет ли здесь, пусть в малой мере, переводческого произвола...

А. М. Не могу с вами согласиться. Маяковский говорил о своем описании Чикаго: неверно, но похоже. Допускаю, что те или иные соответствия, найденные Волковской, с филологической точки зрения, неточны и даже не всегда уместны. А вот дух книги передан похоже. Разрушена легенда о непереводаемости Зариня. А это уже нечто. Нет, нет, смесь «горобцов» и «шантеклеров» меня не смущает. Это вполне во вкусе тех рецептов, что предлагают «поваренные книги» — ключ к мозаичной стилистике произведения. Смущает меня другое. Например, цыплячи штаны Трампедаха, о которых говорится, что они — от Диора. Но ведь Диор появился на горизонте европейской моды уже после войны... Еще один пример. В трапезной Трампедаха висит натюрморт Питера Класа, на котором изображен спелый арбуз и изображен так, что сок его напоминает пролитую кровь, чего никак не могло быть на полотне этого мастера: он был автором «скромных завтраков» и писал в гамме тусклого серебра...

В. А. Вы очень тонко подметили все эти несоответствия: меня тут автор сумел «пронести». Но, может быть, он вообще не слишком озабочен достоверностью орнаментальной стороны своего романа? Зато как убедительно написана Латвия 30-х — начала 40-х годов! Курземская глубинка с ее стадами латвийских бурых, фолдзонскими косилками желтого цвета и хуторами... Лихорадочная Рига, своего рода гора Броккен, где справляют свой шабаш скоробогатые «серые бароны», суконщики, мукомолы, владельцы лесопилок. Здесь упиваются властью и сытостью тучные коммерсанты, проворачивают свой крупный и мелкий гешефт шантажисты из бульварных газет, проститутки, брачные аферисты, наемные танцоры... Такой материал сам себя оформляет в гротеск, и совершенно естественно появление на этом шабаше нарумяненного фальшивого Фауста. Курземский магистр, с легкостью выворачивающий доху с «древнелатышской» овчинной стороны на великогерманскую, шинельно-суконную, — это исчадие националистического угара, личина фашизма, периферийного, но фашизма.

А. М. На мой взгляд, вопрос этот на материале «Фальшивого Фауста...» может быть поставлен и серьезнее, и шире. В 1970 году в «Новом мире» появилось эссе Ст. Лема. Знаменитый фантаст доказывает, и, по-моему, убедительно, что в «Докторе Фаустусе» Манн, сам того не желая, через параллель с «Фаустом» Гёте, невольно облагораживает несомненный позор Германии и что параллель эта противозаконна, потому как «дьявол фашизма был не гением, не вдохновенным творцом, а скорее идиотом зла»; да, гитлеризм обладал чудовищно смертоносной силой, многие годы тень его покрывала пол-Европы, только в нем самом не было и тени величественности, как ни величественны были последствия этой кровавой оргии пошлости и полной бездуховности.

Не утверждаю, что М. Зариню в период создания романа была известна точка зрения Лема. Но «Фальшивый Фауст...» заряжен полемическим если не по отношению к самому «Доктору Фаустусу», то по отношению к нынешней западногерманской критике, утверждающей, что в шедевре Томаса Манна смоделирована ситуация «выбора», которая сделала немецкую нацию, соблазненная Великим Сатаной — Гитлером. Во всяком случае, и фигуру Трампедаха, и карьеру его я воспринимаю как одну из тех маленьких и пошлых причин, которые, при известных социальных условиях, соединившись, создали иллюзию нерукотворного, inferнального Зла.

И написан этот пошлый лже-Фауст превосходно: зло, жестокое, остро. Куда менее убедителен, на мой взгляд, его партнер по «фальшивой фаустиане» — музыкант Кристофер, которого латышский критик Харий Хирш почему-то называет Фаустом, и, судя по всему, всерьез...

В. А. Нет-нет, партнер Трампедаха — не Фауст, но и не Мефистофель тоже. Стержнем повествования является история даровитого молодого человека, выдающего себя за много, но мало за посланца сатаны. У него несколько имен, будем звать его Барбериной, как дразнили его друзья-флауши.

История Барберины, в общем-то, банальна. Такие, как он, самым присутствием своим играют на руку скотскому обществу. И вот котей автор

Барберина мистифицирует богатого провинциала; «омолаживает» его и выпускает в свет, надеясь, по-видимому, какое-то время коштоваться возле состоятельного покровителя. Прodelка в духе кукольных комедий о докторе Фаусте приводит Барберину вначале к латвийской зависимости от Трампедаха, а затем и в концлагерь, над которым начальствует заделавшийся теперь штурмбанфюрером мнимый Фауст. Вот чем оборачивается снисходительность к себе, а точнее — снисходительность к порокам общества, в котором Барберина легкомысленно играет роль номенклатурного денди. И в этом смысле «Фальшивый Фауст...» действительно полемичен по отношению к «Доктору Фаустусу»...

А. М. Слушая вас, я невольно ловила себя на мысли, что вы анализируете какой-то другой роман, написанный в манере углубленного психологизма. Тогда как перед нами — вещь откровенно театральная. И по структуре своей, и по стилистике. Кроме того, вашему прочтению противоречит присутствие в тексте романтического двойника Барберины — истинного Кристофера Марло. Тень, которую отбрасывает этот высокий двойник, возвышает в наших глазах и самозваного Марло.

И вот еще что. Станислав Лем в уже упомянутом эссе пишет о Т. Манне: «...когда сел за роман, чтобы говорить о своем народе, он сломал свой самый ценный инструмент — иронию...». Нечто подобное произошло, по-моему, и с Заринем, когда он попытался воплотить в образе нового Марло трагедию доведенной латышской интеллигенции. Родство, точнее, двойничество Барберины с гениальным англичанином практически нейтрализует все те гротескные подробности обстоятельств жизни то ли Мефистофеля, то ли Фауста, то ли Вертера, основываясь на которых вы и выстроили свое понимание данного образа. Очень глубокое, но не опирающееся на текст, превышающее его возможности...

В. А. Что касается тени Кристофера Марло, витающей по авторской воле над беспутной головой Барберины, то присутствие ее действительно не срабатывает как прием. Может быть, свою роль здесь сыграло не вполне осознанное авторское стремление придать ответственности Барберины не конкретно — исторический, а вневременной характер. Но иное время — иная мера ответственности. Запальчивый протестант Марло гибнет в дешевой таверне, чистый перед собой и людьми, над Барбериной же тяготеет вина в косвенном соучастии. Но не покрывает тень Кристофера Марло этой вины и этой ответственности...

Характер дарования и жизненного опыта Маргера Зариня позволяет ему сочетать, хоть и не на равных началах, миф и гротеск, психологизм и мелодраму. Вот легендарный треугольник: мнимый Фауст, псевдо-Мефистофель и Маргарита. Этот треугольник, по словам самого Зариня, вывернут наизнанку: Мефистофель мучительно влюблен в Маргариту, а злобный Фауст ими обоими помыкает. У Гёте Мефистофель играет роль соблазнителя, а у Зариня соблазнен сам Мефистофель-Марло. В легенде Фауст движим внутренним побуждением, он призывает дьявола, потому что сам хочет познать все сущее, испытать все радости и горести жизни, а у Зариня жадной знания одержим Барберина. Одна Маргарита остается тем, что она есть: олицетворением женственности. Так что действительно выходит нечто вроде комедии с многочисленными переодеваниями. Загримированный под юношу Фауст, Мефистофель в облике бедного студента, у которого сбившиеся вихри чуть смахивают на рожи; арбузная кровь натюрморта; фарс с неудавшимся самоубийством и воскресением Маргариты — все это один образный строй.

А. М. Миф наизнанку. Слово нагольный тулуп в ночь под рождество... Это что-то новенькое. До сих пор мы были свидетелями более почтительного отношения к мифологическим конструкциям...

Но за чем бы ни обращаться к кочующим по мировой литературе темам — в поисках ли столь дефицитной в нынешние времена жанровой прочности, в тоске ли «по охвату целого» или даже для того, чтобы с их помощью удовлетворить снедающую начитанного читателя жажду беллетристики повышенной сложности, — правила игры соблюдать необходимо, даже если это всего лишь правила «игры в бисер».

В. А. Что же касается правил игры, то в «Фальшивом Фаусте...» светильник мифа, на мой взгляд, порою коптит. Вскрывая свойства, заложенные в материале, Заринь уничтожает миф, но не дотла (от «мистики» в романе остается немотивированный «укудик» — зелье курземского ворожеи).

В талантливой книге, однако, все интересно, даже просчеты. Я сказал бы так: книга Маргера Зариня талантлива, а потому интересна. И перевернуть эту формулу не удалось бы даже такому мастеру парадокса, как Маргер Заринь.

А. М. Талантливо, а потому интересно? Не слишком ли поспешно? Читательской конференции, устроенной недавно клубом молодых композиторов Вл. Орлов объяснил свой, казалось бы, неожиданный после

«Соленого арбуза» и «Прощества в Никольском» сдвиг в мир «полудемонов» тем, что «равнинное течение жизни» не выявляет заложенных в человеческой природе возможностей, что Сказка (в широком понимании этого слова) оказалась пространством, в котором очень легко можно было создать нечестные в обыденной жизни ситуации повышенной трудности... А сверх того, емкой и главной — свободной романной формой, позволившей и самому автору реализовать тот «дар воображения», что оставался бездействующим, не востребованным при работе над традиционным романом.

И, думается, не случайно в рассказе Вл. Орлова об истории создания «Альтиста Данилова» появился невиданный эпизод о человеке из Уфы. Человек этот, по словам Орлова, явился к нему «прямо на дом» с портфелем, в котором хранилось все о пришельцах, летающих тарелках, чудесах парапсихологии и т. д. и т. п. И не за тем явился, чтобы отдать долг признательности любимому автору, а с вполне конкретным требованием: вывести его «на демонов» или, в крайнем случае, на пришельцев...

Случай, конечно, комический, но мы рискуем разминуться с истиной, если, анализируя причины читательского спроса на произведения фантастического плана, не учтем и потребности «человека с портфелем», возжаждавшего чудес обывателя...

В. А. Читательский спрос а произведения фантастического плана и обывательская жажда чудес — принципиально разные вещи. Потребность обывателя в мистическом извечна, она, я бы сказал, имеет биологическую природу. Вера в «демонов» помогает хоть как-то объяснить для себя свое хроническое непонимание мира. При чем же здесь умудренный читатель и почитатель фантастики?

И совершенно иная (уже третья) проблема — беллетристическая мода на миф. Напрасно Вл. Орлов ссылается на равнинное течение жизни: оно, это равнинное течение, заносит «нетворческого человека» порою в такие экстремальные ситуации, которых не измыслить рядовому фантасту. А не стремлением ли обойти эти ситуации и объясняется мода среди беллетристов на миф? Но он-то сам по себе тут при чем? Разве Булгаков думал о моде, работая над своим «Мастером»?.. Сам по себе литературный прием не виноват в том, что его, как по команде, начинают использовать направо и налево. В руках писателя-реалиста метафора мифа может стать увеличительным стеклом, укрупняющим какое-то звено причинно-следственной цепи: с ее помощью можно, как скальпелем, вскрыть нарыв триюизма или же начать освоение необжитых пространств (скажем, духовных пустырей современного города). Но все эти задачи могут быть решены и по-иному. Метафора мифа никого не мистифицирует. Или тогда уж любой литературный прием — это мистификация.

А. М. Я не собираюсь превеличивать ни долю ажиотажа в создании моды на «мифообразность», ни роль пожелавшей пойти на контакт с фантастикой литературы. Они по удельному весу не идут ни в какое сравнение с главной потребностью нынешнего времени — потребностью в «существенности».

Как это ни парадоксально, но термин этот — существенность — принадлежит Вл. Одоевскому, автору фантастических «Русских ночей». Так вот, именно Одоевский, этот Хлебников XIX века, в то же самое время, когда и сам был занят, образно говоря, игрой в философический и мистический бисер, в следующих словах оценил сложившуюся в 30-е годы русскую литературную ситуацию: «...под каким условием поэзия, или искусство, могут существовать в наше время? Человек не верит и поэзии; вымысла для него недостаточно; «Илиада» ему снится; он требует от поэзии того, что не находит в науке, — существенности... ныне поэзия, чтобы достигнуть своей цели — пробудить сочувствие в душе человека, должна встречать человека у порога его дома, заговорить с ним о его домашних горестях, о средствах поправить семейные обстоятельства, о том, что его окружает, — словом, о его индивидуальном счастье; для сего поэт должен знать все подробности человеческой жизни, начиная от познания ума до последней физической нужды!»

На мой взгляд, нынешняя литературная ситуация во многом похожа на ту, что описал Вл. Одоевский: самой насущной необходимостью и сейчас является необходимость в прозе, готовой к тому, чтобы изучить все подробности человеческой и притом сегодняшней, сиюминутной жизни.

В сравнении с этим главным социальным заказом спрос на «демонов» — лишнее. Но, как говорил Михаил Светлов, а еще до него братья Гонкуры, человек может прожить без необходимого, но не может обойтись без лишнего! По всей вероятности, без лишнего не может прожить и литература. И, видимо, бывают моменты, когда ей, литературе, кажется, что это лишнее — нужнее необходимого...

В. А. Сойдемся на том, что в романе Маргера Зариня лишнее соединяется с необходимым, существенное — с частным, насущное — с второстепенным. Но что в этой книге доподлинно необходимо, насущно и существенно — судить может только читатель. Ибо необходимое в литературе необходимо не самой литературе, а Читателю с большой буквы, ему одному.