

ПО ПОСЛОВИЦЕ: на сусле пива не угадаешь. Ожидала после статьи о романе Булата Окуджавы («ЛГ», № 1, 1984) писем, спорящих с оценкой романа, с суждениями о его жанре... А первым пришло письмо, содержащее иронический вопрос: что, дескать, я разумею под термином «профессионализм» в литературе, если нахожу «нечто непрофессиональное» в романе Окуджавы? И не кажется ли мне, что слово это дисгармонирует с общим тоном статьи?

Словом, мой корреспондент оскорбился за любимого поэта.

А едва ли не через день — с другой стороны выговор. Позвонил знакомый литературовед сказать, что не разделяет моих восторгов по поводу романа. Но самое для него грустное — это прозвучавшее в статье некое осуждение и принижение понятия «профессионализм». «Если вы начнете играть этими словами — «мертвый профессионализм», «живой непрофессионализм», вы договоритесь и до «животворного дилетантизма».

Повесила трубку и подумала: «Далось же им это слово». И упоминала то вскользь, а теперь объясняйся, защищайся, да еще сразу на два фланга! Впрочем, почему бы и не объясниться?

Конечно, я высоко ставлю профессионализм во всяком деле.

Давно уже, когда только начинала печататься, один журнал возвращал мне статью. Редактор (покойный С. И. Машинский) не преминул подсластить пилюлю комплиментами, но считая, очевидно, что юный возраст автора оставляет известную перспективу, сделал и ряд конкретных упреков. Прозвучало и слово «непрофессионально». Тогда показалось обидным, как удар хлыста.

А недавно наткнулась, разбирая бумаги, на ту неприятную статью. Конечно, непрофессионально. Никакого понятия о жанре. Смешная аспирантская ученость, страсть к обобщениям и наивное желание решить с наскоку то, что требует много качества мысли и аргументов. Хаос. Но в этом хаосе, в этом желании сказать все, сразу, о главном было и то, что оказалось позднее утраченным напрочь и теперь уж, знаю, никогда не вернется. Приобретая профессиональные навыки, мы что-то одновременно теряем. Напор. Непосредственность. Высоту задач.

В критике, и особенно в литературоведении, это не столь заметно, в прозе — почти очевидно. Не многим удается, набравшись опыта и мастерства, не утратить естественности, для читателя оборачивающейся ощущением непреднамеренности, незаданности. В этом смысле я и говорила о привлекательности своего рода «непрофессионализма».

Предвижу возражения: мол, все же не от избытка профессионализма страдает литература, да и вообще абстрактный разговор — не разговор.

Что ж, поговорим конкретнее. Некогда я получила упрек за резкость оценки рассказа Ю. Нагибина. «В сущности, один из немногих в нашей литературе профессионалов», — заметил мой собеседник. И совершенно справедливо. Только с выводом я не согласна: коль многие пишут хуже, так сначала «раздолбай» этих многих. Да скудно. Что ж ломиться в открытую дверь?

Итак, речь пойдет о повести Ю. Нагибина «Рахманинов», опубликованной в журнале «Октябрь» (№ 9, 1983). Выбор мой обусловлен тем, что в поле зрения предыдущей статьи оказалась отчасти проблема «писателя и история»; интерес к ней сейчас вообще велик, о чем свидетельствует постоянное присутствие этой темы в последних номерах «ЛГ» (полемика о биографическом жанре в № 2 и 3, статья К. Степанова в № 4). Редкий жанр имеет такое количество противников, часто скрытых: к ним относятся и те, кто утверждает, что ничего не имеет против самого жанра, только в нем не должно быть фантазии. Так моя бабушка некогда обмолвилась: я ничего не имею против мини-юбки, только пусть она закрывает колени.

Впрочем, и их понять можно. Есть некое внутреннее противоречие между нежелательностью исторического факта и волей писателя, трансформирующего факт в угоду художественной задаче.

Вот и один из читателей повести Нагибина сетует на «вольность» автора, обнаружив ряд несоответствий в повести и реальной биографии. Мы остановимся на них позже, но пока скажу, что, на мой взгляд, важны не отступления от фактов сами по себе. Но (если они преднамеренны, продиктованы волей автора, а не простой некомпетентностью) — их цель.

ШИРОКО известны слова Рахманинова, воспроизведенные корреспондентом одного американского музыкального журнала: «Уехав из России... я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, тождества и родной почвы не остается



«стоит ли нарушать его сон, который может перейти в тихую безболезненную смерть», чтобы сообщить новость.

И, однако ж, дело не в отступлении от фактов самих по себе, но в художественном смысле этих отступлений. Не сомневаюсь, что писателю известны и количество концертов Рахманинова, и хронология. Но его влечет не легенда даже, нет — сюжетная завершенность, отвечающая специфически профессиональным требованиям, предъявляемым к повествованию такого рода. Еще не зная финала повести, я была почти уверена: и сирень, засохшая в Калифорнии, снова вернется к Рахманинову, как только он сделает шаг навстречу родине, и шаг этот будет связан с войной, и колокола России (но отнюдь не Эдгара По) зазвучат над ним, умиравшим, — иначе зачем им звенеть вначале?

Не надо думать, что в подобных случаях радуется собственная прозорливость. Предугадать сюжетный ход, продиктованный художнику его интуицией, — трудно. Предугадать же развязку, когда очевиден прием, — легко. И даже если эти приемы

А. ЛАТЫНИНА

О ТАМБОВСКОЙ СИРЕНИ В КАЛИФОРНИИ,

ВЕНСКИХ СТУЛЬЯХ В РОССИИ,

А ТАКЖЕ О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Никаких доказательств того, что с вполне реальной сиренью, цветущей в тамбовской Ивановке, с ранней утренней прогулкой Рахманинова и Верочки, привлеченных цветением сирени в сад, связан рахманиновский романс, сколько мне известно, не существует. Но подобное предположение, дающее толчок рассказу, вполне законно.

Во всяком случае, в рассказе «Сирень» возникает тот образ-символ любви, чистоты, самой музыки Рахманинова (чудесные букеты белой сирени, полученные им после каждого выступления), который будет излишне настойчиво эксплуатироваться в дальнейшей работе над повестью, рассчитанной, как очевидно, на киноэкранизацию, что требует ударного, многократно повторяющегося зрительного образа. Сирень станет символом утраченной родины (перевезенный из Ивановки куст сирени, не прижившийся в Калифорнии), а затем родины обретенной (букет, подаренный на концерте в Нью-Йорке генеральным консулом СССР Рахманинову, отдавшему сбор в пользу Красной Армии).

Кино требует и сквозного звукового образа. Так в повести Ю. Нагибина появляются колокола. Впервые возникнув в раннем детстве, в печальный день расставания с родовым имением, колокола станут символом музыки, символом преодоления пространства, голосом России, и звук их будет сопровождать последние минуты Рахманинова.

Надо сказать, что в жизни Рахманинова есть сюжеты, словно специально предназначенные для любителей биографических мелодрам. Такова легенда об анонимной поклоннице, которая посылала букеты белой сирени после каждого выступления музыканта, в любое время года и в любом городе. Имя «Белой сирени», как называли ее в кругу Рахманинова, очень скоро стало известно. Скорый педагог Фелла Яковлевна Руссо получила от музыканта письма и отвечала на них. Тем не менее многие мемуаристы отдают предпочтение версии о «тайнственной анонимной поклоннице».

Воспоминания о Рахманинове дают возможность также установить связь между сиренью и колоколами, двумя центральными образами повести Нагибина. «Когда в Петербурге... исполняли «Колокола», — пишет Л. Д. Ростопчина, — Сероже поднесли разноцветные корзины сирени в форме колоколов». (Нельзя напомнить, что речь идет о симфонии-оратории Рахманинова, написанной на поэму «Колокола» Эдгара По.)

Легко представить читателя, которому необыкновенно поэтичными покажутся символы сирени и колоколов, к тому же имеющие опору в реальной биографии. Но нетрудно вообразить и такого, который потребует большей точности в фактах. Ну хотя бы усомниться в целесообразности приписывать Рахманинову заявление, что весь сбор от его концертов пойдет в фонд

полно профессиональны, их механистичность огорчает. Мало художества, коль много ремесла.

НО ТУТ, пожалуй, пора и внять предостережениям об опасности хулы профессионализму. Потому что есть непрофессионализм такой безнадежный, что, сталкиваясь с ним, возмужаешь честного профессионала как надежду и спасение сповесности.

Сравнительно недавно в «Вопросах литературы» был подвергнут анализу метод, примененный В. Петелиным при работе над монографией об А. Толстом, — метод беспорядочного монтажа самых разных источников.

Статья ли эта поощрила к разыскательской деятельности читателей нового произведения Петелина, на сей раз беллетризованной биографии молодого Шалаяпина («Восхождение», журнал «Москва», № 9, 10, 1983), или оригинальность метода вызывала у читателя неясный текстологический порыв, только «Литературная газета» получила не одно письмо с недоуменными вопросами.

Вот, к примеру, Михаил Александрович Малеин, живущий в Казани, исписав десятков страниц примерами «неоговоренных заимствований», как он деликатно выражается, из книги народного артиста РСФСР Н. И. Собольщикова-Самарина, интересуется: разве можно расквашить чужой текст, включить в свою книгу и ни словом не упомянуть автора? Чтобы читатель понял, о чем идет речь, придется привести конкретный пример. Вот что пишет Н. И. Собольщиков-Самарин, рассказывая о своем посещении театрального агентства Рассохиной:

«В толпе сновали комические и драматические старухи, с высоко поднятыми головами проходили героини... закатывались «серебристым» смехом инжени... рассказывали циничные анекдоты комик... бились резонеры...»

— Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов! Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

— Этот браслет от губернатора, а браслет с бриллиантами от публики — по подписке.

— Понимаешь, заканчиваю сцену, и в публике восемь истерик — вот как прохвятил! А вот что пишет Петелин, рассказывая, что Шалаяпин увидел в том же театральном агентстве: «Торопливо проходили комические и драматические «старухи», величаво несли свои прекрасные фигуры героини; старались и здесь подчеркнуть свое ампула инжени... смейлись, заливались «серебристым» смехом... Комик рассказывали циничные анекдоты, резонеры — что-нибудь полезное, положительное...»

А отовсюду слышались актерские голоса:

— Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов! Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

Но неужели, предвижу вопрос, автор лишь манипулирует чужим текстом?

Не только. Во-первых, даже в скрытых цитатах часто производится правка. Обратите внимание: мемуарист пишет: «С высоты поднятыми головами проходили героини», а Петелин переделывает: «величаво несли свои прекрасные фигуры героини», полагая, очевидно, что взгляд Шалаяпина не может ограничиться столь поверхностным ракурсом. Иногда подобная правка порождает загадки.

Так, например, Шалаяпин вспоминает у Петелина, как «совсем недавно за ним заехал в карете студент Василий Качалов». Возникает вопрос: почему студент В. Шверубович заехал к Шалаяпину под своим будущим театральным псевдонимом? А вот почему. В воспоминаниях Шалаяпина есть фраза: «Однажды за мной приехал В. И. Качалов, в то время студент и распорядитель на вечере». Переделывая фразу, Петелин не учел временной дистанции.

Вообще элементы «воспоминаний о будущем» нередко проникают в повествование Петелина. То Шалаяпин слушает Мравагу в «Иване Сусанине» (хотя мог слушать лишь в «Жизни за царя»), то застав-

ляет Мамонта Дальского родиться в Полтавской области, то именует в 1897 году Австро-Венгрию «распавшейся империей», очевидно, в предвидении рокового для нее 1918 года.

Кстати, абзац, в котором содержится информация о распавшейся Австро-Венгрии, курьезен не только этим.

Выясняется, что приехавший в Вену Шалаяпин «внимательно разглядывал величественные дворцы» и «восхищался причудливостью венских стульев, которых было полно во всех кофейнях, куда бы он ни заходил». Что за притча! В России он не видел их, что ли? И что причудливого нашел Шалаяпин в этих гнутых стульях фабричного производства, массовой продукции фирмы Тонет, своей дешевой и скромной простотой завоевавшей весь мир? (Только в России три торговых представителя!) Шестью годами ранее того, как Шалаяпин отправился любоваться венскими стульями в Вену, А. П. Чехов (в доме которого на Кудринке, кстати, их стояла целая дюжина) отбыл на Сахалин и насколько не удивился, обнаружив венскую мебель в доме ссыльнопоселенца Л., хотя и отметил, что обстановка у него комфортабельная.

Загадка странного дефекта шалаяпинского зрения разрешается, впрочем, просто. В письме к Савве Мамонтовой, рассказы-

вая о заграничных впечатлениях, Шалаяпин пишет: «Приехав в Вену, был поражен величием, красотой стиля, венскими стульями, то бишь... кофейнями и удивительным хладнокровием австрийцев...» Другим Шалаяпина были хорошо известны его привычки и слабости. Чтобы любоваться стульями в кофейнях, не было нужды уезжать из России. Артист иронизирует над собой, Савве Мамонтовой шутка была, несомненно, понятна. Петелин же принял самоиронию за выражение восторга. Чуткий слух и доскональное знание эпохи, ничего не скажешь*...

Вернемся, однако, к принципам монтажа. Почему я нахожу подобный метод непрофессиональным? Разве любой биограф не пользуется различного рода свидетельствами? Пользуется, разумеется, но осмысленно (не забывая о кавычках к тому же). Так, если, к примеру, биограф оценивает оперу Саввы Мамонтовой, его режиссерскую позицию положительно и радуется, когда тому удается преодолеть неподвижность хора, превратив толпу статистов в «настоящую псковскую вольницу», то он не напишет через несколько страниц, как «глупо и несурозно толкуются статисты на сцене, изображая тол-

пу новгородскую» в той же «Псковитянке», только потому, что одна оценка заимствована у Шалаяпина, а другая у Несетерова.

Из столкновения точек зрения двух мемуаристов, если автор прибегает к нему преднамеренно, а не по забывчивости, должно возникнуть ощущение объема, а не путаницы. Факт должен «работать» на идею. Но по прочтении произведения Петелина я, хоть убей, не могу объяснить, какая идея влекла автора.

Могут возразить — а какая идея в биографии? Излагай события, и только.

О нет! Биограф строит свою работу, опираясь на реальные факты, но уже отбором реализует определенный замысел. А. Я. Гинзбург в работе «Об историзме и о структурности» высказывает замечательную догадку, что в биографических

* Когда была уже написана эта статья, на мой стол легло письмо преподавателя Р. Эрина из гор. Новошахтинска, в котором отмечено не менее полусотни курьезных фактических ошибок Петелина. (Отнюдь не отступлений от фактов, пишу не путать, ошибка непреднамеренная, никакой художественной задачей не обусловлена и порождается лишь непрофессионализмом.) Не могу отказать себе в удовольствии выписать несколько примеров из этого письма.

«Ему была поручена сложная роль Олофера, сиринского полководца», — пишет Петелин. «Куда уж сложнее», — комментирует читатель, — на материале-то либретто из ассиринской жизни! «Вы читали Гомера?», — спрашивает Шалаяпина Врубель. «Нет», — отвечает Шалаяпин, который «поинтересовался этой книгой (?), но не было ее перевода на русский». «Что это за таинственная книга Гомера, перевода, которой на русский язык не было в конце XIX века?» — спрашивает Р. Эрин. Жаль, что объем не позволяет мне цитировать это умное и остроумное письмо полнее, хотя рождает оно и грустные мысли тоже. Сколько не невысок должен быть профессиональный уровень литературной работы, чтобы читатель не считал себя шпионажем, казался куда профессиональнее!

конструкциях (создаваемых самой жизнью) «потенциально присутствует эстетическое начало», и чтобы пробудить его, нужно осмыслить события, поступки личности как форму, выражение «некоей жизненной темы». «Случайное получает тогда мотивировку и становится выражающим».

Задача биографа и заключается в том, чтобы осмыслить элементы конкретной жизни как проявление некоей идеи. Последовательное выполнение ее может сообщить эстетическое начало даже работе, вовсе не претендующей на «художественность». Приведу как пример только что прочитанную мной книгу Светланы Кайдаш «Сильнее бедствия земного» («Молодая гвардия», 1983) — очерки о женщинах русской истории. Задача автора скромна: рассказать о женских судьбах, большей частью неизвестных широкому читателю. Тут княгиня Марья, женщина-летописец, Наталья Долгорукая, которая решительно предпочла участь жены опального князя богатству и довольству, Наталья Фонвизина, одна из тех декабристок, что руководствовались примером Натальи Долгорукой уже в иных условиях, Мария Цебрикова, не побоявшаяся предъявить свой нравственный счет императору, хотя бы и ценой свободы, — не буду перечислять всех. По какому принципу объединены очерки? Как пишет автор в предисловии, используя слова Белинского, все эти женщины были «героинями своих обязанностей». Ощущение сходства биографического замысла, понимание поступка именно как выражения «жизненной темы» и позволяет, не прибегая ни к какому вымыслу, строго документирова свой рассказ, лишь отбором претворить хаос противоречивых жизненных фактов в обладающую эстетическую ценность структуру.

Пример профессионального подхода к делу.

Но если даже небольшой биографический очерк требует идеи, способной организовать материал, то как можно неизвестно чего ради написать целую повесть? Автор, пожалуй, возразит — как ради чего: хотел создать «образ Шалаяпина» (любимое слово автора).

Но в том-то и дело, что образ Шалаяпина не создан. Нельзя его создать беспорядочным нагромождением фактов, унылым пересказом опер, работа над которыми сводится к одной схеме: сначала у Шалаяпина ничего не получается, потом Савва Мамонтов, Рахманинов или Корвин открывают ему глаза и приходит озарение. Да и как поверить, что петелинский Рахманинов, который произносит «...в вышеуказанных операх», Мамонтов, поучающий актеров: Глинка «лагерь поляков характеризует больше в танцевальных ритмах» или «третье действие имеет большое значение для раскрытия характера Сусанина», что эти скучные, унылые менторы, изысканно-странным языком, смесью современного канцелярита с цитатами из собственных статей, вообще чему-то могут научить Шалаяпина? Или поверить в то, что не менее косноязычный Шалаяпин, который говорит цитатами из самого себя, испорченными вмешательством Петелина: «Теперь я чувствую, что моя прежняя интонация, которую я произносил саркастически (?)... рисовала царя слабым, нехарактерными штрихами» — что этот унылый персонаж и есть гениально одаренный артист, выдающийся личность?

Но это уже проблема стиля, если не стилистики, скажут мне. Увы, все это разные стороны одной проблемы — профессионализма.

мализм во всяком деле. Давно уже, когда только начинала печататься, один журнал возвращал мне статью. Редактор (покойный С. И. Машинский) не преминул подсластить пилюлю комплиментами, но считая, очевидно, что юный возраст автора оставляет известную перспективу, сделал и ряд конкретных упреков. Прозвучало и слово «непрофессионально». Тогда показались обидным, как удар хлыста.

А недавно наткнулась, разбирая бумаги, на ту неприятную статью. Конечно, непрофессионально. Никакого понятия о жанре. Смешная аспирантская ученость, страсть к обобщениям и наивное желание решить с наскоку то, что требует много качества мысли и аргументов. Хаос. Но в этом хаосе, в этом желании сказать все, сразу, о главном было и то, что оказалось позднее утраченным напрочь и теперь уж, знаю, никогда не вернется. Приобретая профессиональные навыки, мы что-то одновременно теряем. Напор. Непосредственность. Высоту задач.

В критике, и особенно в литературоведении, это не столь заметно, в прозе — почти очевидно. Не многим удается, набирая опыта и мастерства, не утратить естественности, для читателя оборачивающейся ощущением непреднамеренности, незаданности. В этом смысле я и говорила о привлекательности своего рода «непрофессионализма».

Предвижу возражения: мол, вовсе не от избытка профессионализма страдает литература, да и вообще абстрактный разговор — не разговор.

Что ж, поговорим конкретнее. Некогда я получила упрек за резкость оценки рассказа Ю. Нагибина. «В сущности, один из немногих в нашей литературе профессионалов», — заметил мой собеседник. И совершенно справедливо. Только с выводом я не согласна: коль многие пишут хуже, так сначала «раздолбай» этих многих. Да скучно. Что ж домыслить в открытую дверь?

Итак, речь пойдет о повести Ю. Нагибина «Рахманинов», опубликованной в журнале «Октябрь» (№ 9, 1983). Выбор мой обусловлен тем, что в поле зрения предыдущей статьи оказалась отчасти проблема «писателя и история»; интерес к ней сейчас вообще велик, о чем свидетельствует постоянное присутствие этой темы в последних номерах «ЛГ» (полемика о биографическом жанре в №№ 2 и 3, статья К. Степаняна в № 4). Редкий жанр имеет такое количество противников, часто скрытых: к ним относятся и те, кто утверждает, что ничего не имеет против самого жанра, только в нем не должно быть фантазии. Так моя бабушка некогда обмолвилась: я ничего не имею против мини-юбки, только пусть она закрывает колени.

Впрочем, и их понять можно. Есть некое внутреннее противоречие между непреложностью исторического факта и волей писателя, трансформирующего факт в угоду художественной задаче.

Вот и один из читателей повести Нагибина сетует на «вольность» автора, обнаружив ряд несоответствий в повести и реальной биографии. Мы остановимся на них позже, но пока скажу, что, на мой взгляд, важны не отступления от фактов сами по себе. Но (если они преднамеренны, продиктованы волей автора, а не простой некомпетентностью) — их цель.

ШИРОКО известны слова Рахманинова, воспроизведенные корреспондентом одного американского музыкального журнала: «Уехав из России... я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».

Повесть Ю. Нагибина и задумана как повесть об утрате художником почвы и ее обретении.

К эпизодам жизни Рахманинова Ю. Нагибин обращается не впервые. Нелишне упомянуть, что первая часть настоящей повести печаталась раньше как рассказ «Сирень». Легко представить себе движение авторского замысла: от знаменитого рахманиновского романа к гипотезе о его возникновении.

Известна юношеская влюбленность Рахманинова в Верочку Скалон. Известны источники, рассказывающие о пребывании семнадцатилетнего Рахманинова в тамбовском имении Сатиных и в первую очередь дневник самой Веры Дмитриевны, с наивной непосредственностью описавшей и подробности быта и развлечения целой оравы молодежи, и свое полудетское чувство.

Аноним
и
Лисогорский

Дружеские шаржи
Н. Лисогорского

О ТАМБОВСКОЙ СИРЕНИ В КАЛИФОРНИИ,

ВЕНСКИХ СТУЛЬЯХ В РОССИИ,

А ТАКЖЕ О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Никаких доказательств того, что с вполне реальной сиренью, цветущей в тамбовской Ивановке, с ранней утренней прогулкой Рахманинова и Верочки, привлеченных цветением сирени в сад, связан рахманиновский романс, сколько мне известно, не существует. Но подобное предположение, дающее толчок рассказу, вполне закономерно.

Во всяком случае, в рассказе «Сирень» возникает тот образ-символ любви, чистоты, самой музыки Рахманинова (чудесные букеты белой сирени, получаемые им после каждого выступления), который будет излишне настойчиво эксплуатироваться в дальнейшей работе над повестью, расщепленной, как очевидно, на киновоплощение, что требует ударного, многократно повторяющегося зрительного образа. Сирень станет символом утраченной родины (перевезенный из Ивановки куст сирени, не прижившийся в Калифорнии), а затем родины обретенной (букет, подаренный на концерте в Нью-Йорке генеральным консулом СССР Рахманинову, отдавшему сбор в пользу Красной Армии).

Кино требует и сквозного звукового образа. Так в повести Ю. Нагибина появляются колокола. Впервые возникнув в раннем детстве, в печальный день расставания с родовым имением, колокола станут символом музыки, символом преодоления пространства, голосом России, и звук их будет сопровождать последние минуты Рахманинова.

Надо сказать, что в жизни Рахманинова есть сюжеты, словно специально предназначенные для любителей биографических мелодрам. Такова легенда об анонимной поклоннице, которая послала букеты белой сирени после каждого выступления музыканта, в любое время года и в любом городе. Имя «Белой сирени», как называли ее в кругу Рахманинова, очень скоро стало известно. Скромный педагог Федла Яковлевна Руссо получала от музыканта письма и отвечала на них. Тем не менее многие музыканты отдадут предпочтение версии о «тайнственной анонимной поклоннице».

Воспоминания о Рахманинове дают возможность также установить связь между сиренью и колоколами, двумя центральными образами повести Нагибина. «Когда в Петербурге исполнили «Колокола», — пишет И. Д. Ростовцова, — то Сероже поднесли разной величины корзины сирени в форме колоколов». (Нелишне напомнить, что речь идет о симфонии-оратории Рахманинова, написанной на поэму «Колокола» Эдгара По.)

Легко представить читателя, которому необыкновенно поэтичными покажутся символы сирени и колоколов, к тому же имеющие опору в реальной биографии. Но нетрудно вообразить и такого, который потребует большей точности в фактах. Ну хотя бы усомниться в целесообразности приписывать Рахманинову заявление, что весь сбор от его концертов пойдет в фонд Красной Армии, так как известно, что подобных концертов было лишь два. Или предлагать читателю поверить, что над умирающим Рахманиновым, впадающим уже в беспамятство, жена его читает «тихим, нескрашенным голосом» только что переданное сообщение: «Разгром немецких войск под Сталинградом... Говорят все радиостанции мира», — и у умирающего открываются глаза.

Даже если стоять на почве допустимости самого свободного обращения с фактами, все же следует признать, что даты некоторых исторических событий — вроде смерти Рахманинова и Сталинградской битвы — непреложны. Капитуляция немецких войск под Сталинградом была подписана 2 февраля 1943 г. а 3 февраля, как раз в то время, когда американская пресса переживала сталинградскую сенсацию, Рахманинов выехал в концертное турне. Он прервет его через две недели, плохо себя почувствовав (хотя дело обойдется и без носов, на которых музыканта укусул со сцен, как может подумать читатель повести Нагибина), но в общем жене Рахманинова нет никакой нужды колебаться,

вовне профессиональны, их механистичность огорчает. Мало художества, коль много ремесла.

НО ТУТ, пожалуй, пора и внять предостережениям об опасности хулы профессионализму. Потому что есть непрофессионализм такой безнадежный, что, сталкиваясь с ним, возмужаешь честного профессионала как надежду и спасение словесности.

Сравнительно недавно в «Вопросах литературы» был подвергнут анализу метод, примененный В. Петелиным при работе над монографией об А. Толстом, — метод беспорядочного монтажа самых разных источников.

Статья ли эта поощрила к разыскательской деятельности читателей нового произведения Петелина, на сей раз беллетризованной биографии молодого Шалаяпина («Восхождение», журнал «Москва», №№ 9, 10, 1983), или оригинальность метода вызывает у читателя неясный текстологический порыв, только «Литературная газета» получила не одно письмо с недоуменными вопросами.

Вот, к примеру, Михаил Александрович Малевич, живущий в Казани, исписав десятком страниц примерами «неоговоренных заимствований», как он деликатно выражается, из книги народного артиста РСФСР Н. И. Собольщикова-Самарина, интересуется: разве можно рассказывать чужой текст, включая в свою книгу и ни словом не упомянуть автора? Чтобы читатель понял, о чем идет речь, придется привести конкретный пример. Вот что пишет Н. И. Собольщиков-Самарин, рассказывая о своем посещении театрального агентства Рассохиной:

«В толпе сновали комические и драматические старухи, с высоко поднятыми головами проходили героини... закатывались «серебристыми» смехом... рассказывали циничные анекдоты комиков, бились резонеры...»

— Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов! Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

Этот браслет от губернатора, а брошь с бриллиантами от публики — по подписке.

— Понимаешь, заканчиваю сцену, и в публике восемь истерик — вот как прохватил!

А вот что пишет Петелин, рассказывая, что Шалаяпин увидел в том же театральном агентстве:

«Торопливо проходили комические и драматические «старухи», величаво несли свои прекрасные фигуры героини; старались и здесь подчеркнуть свое амплуа инженеру, смеялись, заливались «серебристым» смехом... Комички рассказывали циничные анекдоты, резонеры... что-нибудь полезное, положительное...»

А отовсюду слышались актерские голоса:

— Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов!

— Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

Этот браслет от губернатора, а брошь с бриллиантами от публики — по подписке.

— Понимаешь, заканчиваю сцену, и в публике восемь истерик — вот так прохватил!

Вполне разделяю ваше недоумение, Михаил Александрович!

Но подобный подход к чужому тексту не только неэтичен, но и непрофессионален. Вы справедливо сомневаетесь в правде автора смотреть на происходящее глазами Собольщикова-Самарина, выдавая это, однако, за взгляд Шалаяпина. Но потом так же будут использованы точки зрения художника К. А. Коровина, актера Ю. М. Юрьева, В. А. Теляковского, бывшего директора императорских театров, писателя С. Г. Скитальца, художника М. В. Нестерова. Наконец, воспоминания самого Шалаяпина (не забудьте, обработанные М. Горьким). Однако биография — не лоскутное одеяло, из обрезков тут целого не сшить.

пу новгородскую» в той же «Псковитянке», только потому, что одна оценка заимствована у Шалаяпина, а другая у Нестерова.

Из столкновения точек зрения двух мемуаристов, если автор прибегает к нему преднамеренно, а не по забывчивости, должно возникнуть ощущение объема, а не путаницы. Факт должен «работать» на идею. Но по прочтении произведения Петелина я, хоть убей, не могу объяснить, какая идея влекла автора.

Могут возразить — а какая идея в биографии? Излагай события, и только.

О нет! Биограф строит свою работу, опираясь на реальные факты, но уже отбором реализует определенный замысел. А. Я. Гинзбург в работе «Об историзме и о структурности» высказывает замечательную догадку, что в биографических

* Когда была уже написана эта статья, на мой стол легло письмо преподавателя Р. Эрина из гор. Новошахтинска, в котором отмечено не менее полусотни курьезных фактических ошибок Петелина. (Отнюдь не оступлений от фактов, пишу не тут, ошибка непреднамеренна, никакой художественной задачей не обусловлена и порождается лишь непрофессионализмом.) Не могу отказать себе в удовольствии выписать несколько примеров из этого письма.

«Вну была поручена сложная роль Олоферна сирийского полководца», — пишет Петелин. «Куда уж сложнее, — комментирует читатель, — на материале то либретто на ассирийской жизни!»

«Вы читали Гомера?» — спрашивает Шалаяпина Врубель. «Нет», — отвечает Шалаяпин, который «поинтересовался этой книгой (?), но не было ее перевода на русский». «Что это за таинственная книга Гомера, перевода которой на русский язык не было в конце XIX века?» — спрашивает Р. Эрин. Жаль, что объем не позволяет мне цитировать это умное и полезное письмо полнее, хотя рождает оно и грустные мысли тоже. Сколько невысоко должен быть профессиональный уровень литературной работы, чтобы читатель не считал себя специалистом, казался куда профессиональнее!

ду принцип объединяет очерки? Как пишет автор в предисловии, используя слова Белинского, все эти женщины были «героинями своих обязанностей». Ощущение сходства биографического замысла, понимание поступка именно как выражения «жизненной темы» и позволяет, не прибегая ни к какому вымыслу, строго документирова свой рассказ, лишь отбором претворить хаос противоречивых жизненных фактов в обладающую эстетической ценностью структуру.

Пример профессионального подхода к делу.

Но если даже небольшой биографический очерк требует идеи, способной организовать материал, то как можно неизвестно чего ради написать целую повесть? Автор, пожалуй, возразит — как ради чего: хотел создать «образ Шалаяпина» (любимое слово автора).

Но в том-то и дело, что образ Шалаяпина не создан. Нельзя его создать беспорядочным нагромождением фактов, унылым пересказом опер, работа над которыми сводится к одной схеме: сначала у Шалаяпина ничего не получается, потом Савва Мамонтов, Рахманинов или Коровин открывают ему глаза и приходит озарение. Да и как поверить, что петелинский Рахманинов, который произносит «...в вышеуказанных операх», Мамонтов, поучающий актеров: Глинка «лагерь полей» характеризует больше в танцевальных ритмах» или «третье действие имеет большое значение для раскрытия характера Сусанина», что эти скучные, унылые менторы, изысканно странным языком, смесью современного канцелярита с цитатами из собственных статей, вообще чему-то могут научить Шалаяпина? Или поверить в то, что не менее косноязычный Шалаяпин, который говорит цитатами из самого себя, испорченными вмешательством Петелина: «Теперь я чувствую, что моя прежняя интонация, которую я произносил саркастически (?)... рисовала царя слабыми, нехарактерными штрихами» — что этот унылый персонаж и есть гениально одаренный артист, выдающаяся личность?

Но это уже проблема стиля, если не стилистики, скажут мне. Увы, все это разные стороны одной проблемы — профессионализма.



Василий ФЕДОРОВ

Анатолий ЖИГУЛИН

Людмила ШИПАХИНА

ПОЛЕМИКА

ПО ПОСЛОВИЦЕ: на сусле пива не угадаешь. Ожидала после статьи о романе Булата Окуджавы («АГ», № 1, 1984) писем, спорящих с оценкой романа, с суждениями о его жанре... А первым пришло письмо, содержащее иронический вопрос: что, дескать, я разумею под термином «профессионализм» в литературе, если нахожу «нечто непрофессиональное» в романе Окуджавы? И не кажется ли мне, что слово это дисгармонизирует с общим тоном статьи?

Словом, мой корреспондент оскорбился за любимого поэта.

А едва ли не через день — с другой стороны выговор. Позвонил знакомый литературовед, сказав, что не разделяет моих восторгов по поводу романа. Но самое для него грустное — это прозвучавшее в статье некое осуждение и принижение понятия «профессионализм». «Если бы понятия играть этими словами — «мертвый профессионализм», «живой непрофессионализм», вы договоритесь и до «животворного дилетантизма».

Повесила трубку и подумала: «Далось же им это слово». И упоминала-то вскользь, а теперь объясняйся, защищайся, да еще сразу на два фланга. Впрочем, почему бы и не объяснить?

Конечно, я высоко ставлю профессионализм во всяком деле.

Давно уже, когда только начинала печататься, один журнал возвращал мне статью. Редактор (покойный С. И. Машинский) не преминул подсластить пылюю комплиментами, но считая, очевидно, что юный возраст автора оставляет известную перспективу, сделал и ряд конкретных упреков. Прозвучало и слово «непрофессиональное». Тогда показались обидным, как удар хлыста.

А недавно наткнулась, разбирая бумаги, на ту непринятую статью. Конечно, непрофессионально. Никакого понятия о жанре. Смешная аспирантская ученость, страсть к обобщениям и наивное желание решить с наскаку то, что требует много качества мысли и аргументов. Хаос. Но в этом хаосе, в этом желании сказать все, сразу, о главном было и то, что оказалось позднее утраченным напрочь и теперь уж, знаю, никогда не вернется. Приобретая профессиональный навык, мы что-то одновременно не теряем. Напор. Непосредственность. Высоту задач.

В критике, и особенно в литературоведении, это не столь заметно. В прозе — почти очевидно. Не многим удается, набравшись опыта и мастерства, не утратить естественности, для читателя оборачивающейся ощущением непреднамеренности, незадачности. В этом смысле я и говорила о привлекательности своего рода «непрофессионализма».

Предвижу возражения: мол, вовсе не от избытка профессионализма страдает литература, да и вообще абстрактный разговор — не разговор.

Что ж, поговорим конкретнее. Некогда я получила упрек за резкость оценки рассказа Ю. Нагибина «В сущности, один из немногих в нашей литературе профессионалов», — заметил мой собеседник. И совершенно справедливо. Только с выводом я не согласна: коль многие пишут хуже, так сначала «раздобей» этих многих. Да скучно. Что ж ломиться в открытую дверь?

Итак, речь пойдет о повести Ю. Нагибина «Рахманинов», опубликованной в журнале «Октябрь» (№ 9, 1983). Выбор мой обусловлен тем, что в поле зрения предыдущей статьи оказалась отчасти проблема «писателя и истории»; интерес к ней сейчас вообще велик, о чем свидетельствует постоянное присутствие этой темы в последних номерах «АГ» (полемика о биографическом жанре в №№ 2 и 3, статья К. Степаняна в № 4). Редкий жанр имеет такое количество противников, насто скрытых: к ним относятся и те, кто утверждает, что ничего не имеет против самого жанра, только в нем не должно быть фантазии. Так моя бабушка некогда обмолвилась: я ничего не имею против мини-юбки, только пусть она закрывает колени.

Впрочем, и их понять можно. Есть некое внутреннее противоречие между непреложностью исторического факта и волей писателя, трансформирующего факт в уподобление художественной задаче.

Вот и один из читателей повести Нагибина сетует на «вольность» автора, обнаружив ряд несоответствий в повести и реальной биографии. Мы остановимся на них позже, но пока скажу, что, на мой взгляд, важны не отступления от фактов сами по себе. Но (если они преднамеренны, продиктованы волей автора, а не простой некомпетентностью) — их цель.

ШИРОКО известны слова Рахманинова, воспроизведенные корреспондентом одного американского музыкального журнала: «Уехав из России... я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается



«стоит ли нарушать его сон, который может перейти в тихую безболезненную смерть», чтобы сообщить новость.

И, однако ж, дело не в отступлении от фактов самих по себе, но в художественном смысле этих отступлений. Не сомневаюсь, что писатели известны и количеством концертов Рахманинова, и хронология. Но его влечет не легенда даже, нет — но сюжетная — завершенность, отвечающая специфически профессиональным требованиям, предъявляемым к повествованию такого рода. Еще не зная финала повести, я была почти уверена: и сирень, засохшая в Калифорнии, снова вернется к Рахманинову, как только он сделает шаг навстречу родине, и шаг этот будет связан с войной и колоколами России (но отнюдь не Эдгара По) зазвучат над ним, умирающим, — иначе зачем им звенеть вначале?

Не надо думать, что в подобных случаях радует собственная прозорливость. Предугадать сюжетный ход, продиктованный художнику его интуицией, — трудно. Предугадать же развязку, когда очевиден прием, — легко. И даже если эти приемы

А. ЛАТЫНИНА

О ТАМБОВСКОЙ СИРЕНИ В КАЛИФОРНИИ,

ВЕНСКИХ СТУЛЬЯХ В РОССИИ,

А ТАКЖЕ О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Никаких доказательств того, что в вполне реальной сирени, цветущей в тамбовской Ивановке, с ранней утренней прогулкой Рахманинова и Верочки, привлеченных цветением сирени в сад, связан рахманиновский романс, сколько мне известно, не существует. Но подобное предположение, дающее толчок рассказу, вполне законно.

Во всяком случае, в рассказе «Сирень» возникает тот образ-символ любви, чистоты, самой музыки Рахманинова (чудесные букеты белой сирени, получаемые им после каждого выступления), который будет излишне настойчиво эксплуатироваться в дальнейшей работе над повестью, рассчитанной, как очевидно, на киноэкранизацию, что требует удара, многократно повторяющегося зрительного образа. Сирень станет символом утраченной родины (перевезенный из Ивановки куст сирени, не прижившийся в Калифорнии), а затем родины обретенной (букет, подаренный на концерте в Нью-Йорке генеральным консулом СССР Рахманинову, отдавшему сбор в пользу Красной Армии).

Кино требует и скандального звукового образа. Так в повести Ю. Нагибина появляются колокола. Впервые возникнув в раннем детстве, в печальный день расставания с родным именем, колокола станут символом музыки, символом преодоления пространства, голосом России, и звук их будет сопровождать последние минуты Рахманинова.

Надо сказать, что в жизни Рахманинова есть сюжеты, словно специально предназначенные для любителей биографических мелодрам. Такова легенда об эвониимской поклоннице. Некоторая посылка букетов белой сирени после каждого выступления музыканта, в любое время года и в любом городе. Имя «Бедой сирени», как называли ее в кругу Рахманинова, очень скоро стало известно. Скромный педагог Феликс Яковлевич Руссо получала от музыканта письма и отвечала на них. Тем не менее многие мемуаристы отдают предпочтение версии о «тайнственной эвониимской поклоннице».

Воспоминания о Рахманинове дают возможность также установить связь между сиренью и колоколами, двумя центральными образами повести Нагибина. «Когда в Петербурге... исполнили «Ноктола», — пишет Л. Д. Ростовецova, — то Серенке поднесли разную величины корзины сирени в форме колоколов». (Неишны напомнить, что речь идет о симфонии-оратории Рахманинова, написанной на поэму «Ноктола» Эдгара По.)

Легко представить читателя, которому необыкновенно поэтичными покажутся символы сирени и колоколов, к тому же имеющие опору в реальной биографии. Но нетрудно вообразить и такого, который потребует большей точности в фактах. Ну хотя бы усомниться в целесообразности приписывать Рахманинову заявление, что весь сбор от его концертов пойдет в фонд

полные профессионалы, их механистичность огорчает. Мало художества, коль много ремесла.

Но тут, пожалуй, пора и внять предостережения об опасности хулы профессионализму. Потому что есть непрофессионализм такой безнадзорный, что, сталкиваясь с ним, возмущаешь честного профессионала как надежду и спасение словесности.

Сравнительно недавно в «Вопросах литературы» был подвергнут анализу метод, примененный В. Петелиным при работе над монографией об А. Толстом, — метод беспорядочного монтажа самых разных источников.

Статья эта поощрила к разыскательской деятельности читателей нового произведения Петелина, на сей раз балетризованной биографии молодого Шалая (в «Восхождении», журнал «Москва», №№ 9, 10, 1983), или оригинальность метода вызывает у читателя неясный, текстовый порыв, только «Литературная газета» получила на одно письмо с недоуменными вопросами.

Вот, к примеру, Михаил Александрович Малевич, живущий в Казани, исписав десятка страниц примерами «неогарварного заимствования», как он деликатно выражается, из книги народного артиста РСФСР Н. И. Собольщикова-Самарина, интересуется: разве можно расквитаться чужой текст, включив в свою книгу и ни словом не упомянуть автора? Чтобы читатель понял, о чем идет речь, придется привести конкретный пример. Вот что пишет Н. И. Собольщиков-Самарин, рассказывая о своем посещении театрального агентства Рассохиной:

«В толпе сновали комические и драматические старухи, с высоко поднятыми головами проходили героини... закатывались «серебристым» смехом инженер... рассказывали циничные анекдоты, комички, басили разговоры».

Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов! Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

Этот браслет от губернатора, а браслет с бриллиантами от публики — по подлиннику.

Понимаешь, заканчиваю сцену, и в публике восемь истерик — вот как проходила».

А вот что пишет Петелин, рассказывая, что Шалая увидел в том же театральном агентстве:

«Торопливо проходили комические и драматические «старухи», величаво несли свои прекрасные фигуры героини... старались и здесь полчирнуть свое ампула инженеру, свелось, заливаясь «серебристым» смехом... Комички, рассказывали циничные анекдоты, резонеры... что-нибудь полезное, положительное... А отовсюду слышались актерские голоса».

Как я играл! После третьего акта шестнадцать вызовов! Меня студенты на руках вынесли! Видел портсигар? Вот, на второй бенефис получил.

Но неужели, предвижу вопрос, автор лишь манипулирует чужим текстом?

Не только. Во-первых, даже в скрытых цитатах часто производится правка. Обратите внимание: мемуарист пишет: «С высоко поднятыми головами проходили героини», а Петелин переделывает: «величаво несли свои прекрасные фигуры героини», полагая, очевидно, что взгляд Шалая не может ограничиться столь поверхностным ракурсом. Иногда подобная правка порождает загадки.

Так, например, Шалая вспоминает у Петелина, как «совсем недавно за ним заехал в карете студент Василий Качалов». Возникает вопрос: почему студент В. Швербубович заехал к Шалаяну под своим будущим театральным псевдонимом? А вот почему. В воспоминаниях Шалаяна есть фраза: «Однажды за мной приехал В. И. Качалов, в то время студент и редактор на вечер». Переделывая фразу, Петелин не учел временной дистанции.

Вобщем элементы «воспоминаний о будущем» нередко проникают в повествование Петелина. Но Шалаян слушает Моравину в «Иване Сусанине» (хотя мог слушать лишь в «Жизни за царя»), то застав-

ая о заграничных впечатлениях, Шалаян пишет: «Приехав в Вену, был поражен величием, красотой стиля, венскими стульями, то бишь... кофейнями и удивительным хладнокровием австрийцев...» Другим Шалаяна были хорошо известны его привычки и слабости. Чтобы любоваться стульями в кофейнях, не было нужды уезжать из России. Артист иронизирует над собой. Савве Мамонтову шутка была, несомненно, понятна. Петелин же принял самоиронию за выражение восторга. Чуткий слух и доскональное знание эпохи, ничего не скажешь!...

Вернемся, однако, к принципам монтажа. Почему я нахожу подобный метод непрофессиональным? Разве любой биограф не пользуется различного рода свидетельствами? Пользуется, разумеется, но осмысленно (не забывая о кавычках к тому же). Так, если, к примеру, биограф оценивает оперу Саввы Мамонтова, его режиссерскую позицию положительно и радуется, когда тому удается преодолеть неподвижность хора, превратив толпу статистов в «настоящую псковскую вольницу», то он не напишет, через несколько страниц, как «глуго и несурового толкутся статисты на сцене, изображая тол-

конструкциях (создаваемых самой жизнью) «потенциально присутствует эстетическое начало», и чтобы пробудить его, нужно осмыслить события, поступки личности как форму, выражение «некоей жизненной темы». «Случайное получает тогда мотивировку и становится выражающим».

Задача биографа и заключается в том, чтобы осмыслить элементы конкретной жизни как проявление некоей идеи. Последовательное выполнение ее может сообщить эстетическое начало даже работе, вовсе не претендующей на «художественность». Приведу как пример только что прочитанную мною книгу Светланы Кайдаш «Сильнее бедствия земного» («Молодая гвардия», 1983) — очерки о женщинах русской истории. Задача автора скромна: рассказать о женских судьбах, большей частью неизвестных широкому читателю — тут княгиня Марья, женщина-летописец, Наталья Долгорукая, которая решительно предпочла участь жены опального князя богатству и довольству, Наталья Фонвизина, одна из тех декабристок, что руководствовались примером Натальи Долгорукой уже в иных условиях, Мария Цебрикова, не побоявшаяся предьявить свой нравственный счет императору, хотя бы и ценой свободы, — не буду перечислять всех. По какому принципу объединены очерки? Как пишет автор в предисловии, используя слова Белинского, все эти женщины были «героинями своих обязанностей». Ощущение сходства биографического замысла, понимание поступка именно как выражения «жизненной темы» и позволяет, не прибегая ни к какому вымыслу, строго документировать свой рассказ, лишь отбором превратить хаос противоречивых жизненных фактов в обладающую эстетической ценностью структуру.

Пример профессионального подхода к делу.

Но если даже небольшой биографический очерк требует идеи, способной организовать материал, то как можно неизвестно чего ради написать целую повесть? Автор, пожалуй, возразит — как ради чего? хотел создать «образ Шалаяна» (любимое слово автора).

Могут возразить — а какая идея в биографии? Излагай события, и только.

О нет! Биограф строит свою работу, опираясь на реальные факты, но уже отбором реализует определенный замысел. А. Я. Гинзбург в работе «Об историзме и о структурности» высказывает замечательную догадку, что в биографических

«Когда была уже написана эта статья, на мой стол легло письмо преподавателя Р. Эрина из гора Новошахтинска, в котором отмечено не менее полусотни курьезных фактических ошибок Петелина. (Отнюдь не отступлений от фактов, пишу не путать, ошибки непреднамеренные, никакой художественной зачатей не отсюда и порождается лишь непрофессионализм). Не могу отказать себе в удовольствии выписать несколько примеров из этого письма».

«Ему была поручена сложная роль Олофера, сиротского полководца», — пишет Петелин. «Куда уж сложнее — комментировать читателя... на материале то либретто из ассирийской жизни».

«Вы читали Гомера?» — спрашивает Шалаяна Вробель. «Нет», — отвечает Шалаян, который «поинтересовался этой книгой (7) но не было ее перевода на русский». «Что это за таинственная книга Гомера, перевода которой на русский язык не было в конце XIX века?» — спрашивает Р. Эрин. Жалко, что обзор не позволяет мне цитировать это умное и остроумное письмо полнее, хотя рождает оно и грустные мысли тоже. Столь же невеселым должен быть профессиональный уровень литературной работы, чтобы читатель не считавший себя специалистом, казался куда профессиональнее!

Но в том-то и дело, что образ Шалаяна не создан. Нельзя его создать беспорядочным нагромождением фактов, унылым пересказом опер, работа над которыми сводится к одной схеме: сначала у Шалаяна ничего не получается, потом Савва Мамонтов, Рахманинов или Коровин открывают ему глаза и приходят озарение. Да и как поверить, что петелинский Рахманинов, который произносит «...в выше указанных операх», Мамонтов, поучающий актеров: «Глинка «Лагерь поляков характеризует больше танцевальных ритмах или «третью действии, имеет большое значение для раскрытия характера Сусанина», что эти скучные, унылые манеры, изысканные странным языком, смесью современного канцелярита с цитатами из собственных статей, вообще чему-то могут научить Шалаяна? Или поверить в то, что не менее косноязычный Шалаян, который говорит цитатами из самого себя, испорченными вмешательством Петелина: «Теперь я чувствую, что моя прежняя интонация, которую я произносил саркастически (?)», рисовала царя слабыми, нехарактерными штрихами» — что этот унылый персонаж и есть гениально одаренный артист, выдающийся личность?

Но это уже проблема стиля, если не стилистики, скажут мне. Увы, все это разные стороны одной проблемы — профессионализма.

Словом, мой корреспондент оскорбился за любимого поэта.

А едва ли не через день — с другой стороны выговор. Позвонил знакомый литературовед сказать, что не разделяет моих восторгов по поводу романа. Но самое для него грустное — это прозвучавшее в статье некое осуждение и принижение понятия «профессионализм». «Если бы начали играть этими словами — «мертвый профессионализм», «живой непрофессионализм», вы договоритесь и до «животворного дилетантизма».

Повесила трубку и подумала: «Далось же им это слово». И упоминала-то вскользь, а теперь объясняйся, защищайся, да еще сразу на два фланга. Впрочем, почему бы и не объясниться?

Конечно, я высоко ставлю профессионализм во всяком деле.

Давно уже, когда только начинала печататься, один журнал возвращал мне статью. Редактор (покойный С. И. Машинский) не преминул подсластить пилюлю комплиментами, но считая, очевидно, что юный возраст автора оставляет известную перспективу, сделал и ряд конкретных упреков. Прозвучало и слово «непрофессионально». Тогда показалось обидным, как удар хлыста.

А недавно наткнулась, разбирая бумаги, на ту неприятную статью. Конечно, непрофессионально. Никакого понятия о жанре. Смешная аспирантская ученость, страсть к обобщениям и наивное желание решить с наскоку то, что требует много качества мысли и аргументов. Хаос. Но в этом хаосе, в этом желании сказать все, сразу, о главном было и то, что оказалось позднее утраченным напрочь и теперь уж, знаю, никогда не вернется. Приобретая профессиональные навыки, мы что-то одновременно теряем. Напор. Непосредственность. Высоту задач.

В критике, и особенно в литературоведении, это не столь заметно, в прозе — почти очевидно. Не многим удается, набравшись опыта и мастерства, не утратить естественности, для читателя оборачивающейся ощущением непреднамеренности, незаданности. В этом смысле я и говорила о привлекательности своего рода «непрофессионализма».

Преджму возражения: мол, вовсе не от избытка профессионализма страдает литература, да и вообще абстрактный разговор — не разговор.

Что ж, говорим конкретнее. Некогда я получила упрек за резкость оценки рассказа Ю. Нагибина. «В сущности, один из немногих в нашей литературе профессионалов», — заметил мой собеседник. И совершенно справедливо. Только с выводом я не согласна: коль многие пишут хуже, так сначала «раздобыть» этих многих. Да скучно. Что ж ломиться в открытую дверь?

Итак, речь пойдет о повести Ю. Нагибина «Рахманинов», опубликованной в журнале «Октябрь» (№ 9, 1983). Выбор мой обусловлен тем, что в поле зрения предыдущей статьи оказалась отчасти проблема «писателя и история»; интерес к ней сейчас вообще велик, о чем свидетельствует постоянное присутствие этой темы в последних номерах «ЛГ» (полемика о биографическом жанре в №№ 2 и 3, статья К. Степаняна в № 4). Редкий жанр имеет такое количество противников, много скрытых: к ним относятся и те, кто утверждает, что ничего не имеет против самого жанра, только в нем не должно быть фантазии. Так моя бабушка некогда обмолвилась: я ничего не имею против мини-юбки, только пусть она закрывает колени.

Впрочем, и их понять можно. Есть некое внутреннее противоречие между непреодолимостью исторического факта и волей писателя, трансформирующего факт в уподоб художественной задаче.

Вот и один из читателей повести Нагибина сетует на «вольность» автора, обнаружив ряд несоответствий в повести и реальной биографии. Мы остановимся на них позже, но пока скажу, что, на мой взгляд, важны не отступления от фактов сами по себе. Но (если они преднамеренны, продиктованы волей автора, а не простой некомпетентностью) — их цель.

ШИРОКО известны слова Рахманинова, воспроизведенные корреспондентом одного американского музыкального журнала: «Уехал из России... я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетронуемых воспоминаний».

Повесть Ю. Нагибина и задумана как повесть об утрате художником почвы и ее обретении.

К эпизодам жизни Рахманинова Ю. Нагибин обращается не впервые. Нелишне упомянуть, что первая часть настоящей повести печаталась раньше как рассказ «Сирень». Легко представить себе движение авторского замысла: от знаменитого рахманиновского романа к гипотезе о его возникновении.

Известна юношеская влюбленность Рахманинова в Верочку Скалон. Известны источники, рассказывающие о пребывании восемнадцатилетнего Рахманинова в тамбовском имении Сатиных и в первую очередь дневник самой Веры Дмитриевны, с наивной непосредственностью описавшей и подробности быта и развлечений целой оравы молодежи, и свое полудетское чувство.



О ТАМБОВСКОЙ СИРЕНИ В КАЛИФОРНИИ,

ВЕНСКИХ СТУЛЬЯХ В РОССИИ,

А ТАКЖЕ О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

Никаких доказательств того, что в полной реальности сиренью, цветущей в тамбовской Ивановке, с ранней утренней прогулкой Рахманинова и Верочки, привлеченных цветением сирени в сад, связан рахманиновский романс, сколько мне известно, не существует. Но подобное предположение, дающее толчок рассказу, вполне законно.

Во всяком случае, в рассказе «Сирень» возникает тот образ-символ любви, чистоты, самой музыки Рахманинова (чудесные букеты белой сирени, получаемые им после каждого выступления), который будет излучать настоящее эксплуатироваться в дальнейшей работе над повестью, рассказанной, как очевидно, на киноэкране, что требует удара, многократно повторяющегося зрительного образа. Сирень станет символом утраченной родины (перевезенный из Ивановки куст сирени, не прижившийся в Калифорнии), а затем родины обретенной (букет, подаренный на концерте в Нью-Йорке генеральным консулом СССР Рахманинову, отдавшему сбор в пользу Красной Армии).

Кино требует и сквозного звукового образа. Так в повести Ю. Нагибина появляются колокола. Впервые возникнув в раннем детстве, в печальный день расставания с родовым имением, колокола станут символом музыки, символом преодоления пространства, голосом России, и звук их будет сопровождать последние минуты Рахманинова.

Нельзя сказать, что в жизни Рахманинова есть сюжеты, словно специально предназначенные для любителей биографических мелодрам. Такова легенда об анонимной полоннице, которая послала букеты белой сирени после каждого выступления музыканта, в любое время года и в любом городе. Имя «Белой сирени», как называли ее в кругу Рахманинова, очень скоро стало известно. Скромный педагог Феликс Яковлевич Руссо получала от музыканта письма и отсылала на них. Тем не менее многие музыканты отдадут предпочтение версии о «тайнственной анонимной полоннице». Воспоминания о Рахманинове дают возможность также установить связь между сиренью и колоколами, двумя центральными образами повести Нагибина. «Когда в Петербурге... исполняли «Ноктола», — пишет Л. Д. Ростовцова, — то Сереже поднесли разной величины корзинки сирени в форме колоколов». (Нелишне напомнить, что речь идет о симфонии-оратории Рахманинова, написанной на поэму «Ноктола» Эдгара По.)

Легко представить читателя, которому необыкновенно поэтичными покажутся символы сирени и колоколов, к тому же имеющие опору в реальной биографии. Но нетрудно вообразить и такого, который потребует большей точности в фактах. Ну хотя бы усомниться в целесообразности приписывать Рахманинову заявление, что весь сбор от его концертов пойдет в фонд Красной Армии, так как известно, что подобных концертов было лишь два. Или предлагать читателю поверить, что над умирающим Рахманиновым, впадающим уже в беспамятство, жена его читает «тихим, нескрашенным голосом» только что переданное сообщение: «Разгром немецких войск под Сталинградом... Говорят все радиостанции мира», — и у умирающего открываются глаза.

Даже если стоять на почве допустимости самого свободного обращения с фактами, все же следует признать, что даты некоторых исторических событий — вроде смерти Рахманинова и Сталинградской битвы — непреложны. Капитуляция немецких войск под Сталинградом была подписана 2 февраля 1943 г. а 3 февраля, как раз в то время, когда американская пресса переживала сталинградскую сенсацию, Рахманинов выехал в концертное турне. Он прервал его через две недели, плохо себя почувствовав (хотя дело обходится и без носилок, на которых музыканта унесут со сцены, как может подумать читатель повести Нагибина), но в общем жене Рахманинова нет никакой нужды корячиться,

кого рода. Еще не зная финала повести, я была почти уверена: и сирень, засохшая в Калифорнии, снова вернется к Рахманинову, как только он сделает шаг навстречу родине, и шаг этот будет связан с войной и колоколами России (но отнюдь не Эдгара По) зазвучат над ним, умирающим, — иначе зачем им звенеть вначале?

Не надо думать, что в подобных случаях радует собственная прозорливость. Предугадать сюжетный ход, продиктованный художнику его интуицией, — трудно. Предугадать же развязку, когда очевиден прием, — легко. И даже если эти приемы

А. ЛАТЫНИНА

правка порождает загадки. Так, например, Шаляпин вспоминает у Петелина, как «совсем недавно за ним заехал в карете студент Василий Качалов». Возникает вопрос: почему студент В. Шверубович заехал к Шаляпину под своим будущим театральным псевдонимом? А вот почему. В воспоминаниях Шаляпина есть фраза: «Однажды за мной приехал В. И. Качалов, в то время студент и распорядитель на вечерах». Переделывая фразу, Петелин не учел временной дистанции.

Вобщем элементы «воспоминаний о будущем» нередко проникают в повествование Петелина. То Шаляпин слушает Мравину (у Иване Сусанине) (хотя мог слушать лишь в «Жизни за царя»), то застав-

самоирония по выражению восторга. Чуткий слух и доскональное знание эпохи, ничего не скажешь!...

Вернемся, однако, к принципам монтажа. Почему я нахожу подобный метод непрофессиональным? Разве любой биограф не пользуется различным рода свидетельствами? Пользуется, разумеется, но осмысленно (не забывая о кавычках к тому же). Так, если, к примеру, биограф оценивает оперу Саввы Мамонтова, его режиссерскую позицию положительно и радуется, когда тому удается преодолеть неподвижность хора, превратив толпу статистов в «настоящую псковскую вольницу», то он не напишет через несколько страниц, как «глупо и несуразно толкуются статисты на сцене, изображая тол-

пу новгородскую» в той же «Псковитячке», только потому, что одна оценка заимствована у Шаляпина, а другая у Нестерова.

Из столкновения точек зрения двух музыкантов, вели автор прибегает к нему преднамеренно, а не по забывчивости, должно возникнуть ощущение объема, а не путаницы. Факт должен «работать» на идею. Но по прочтении произведения Петелина я, хоть убей, не могу объяснить, какая идея влекла автора.

Могут возразить — а какая идея в биографии? Излагая события, и только.

О нет! Биограф строит свою работу, опираясь на реальные факты, но уже отбором реализует определенный замысел. А. Я. Гинзбург в работе «Об историзме и о структурности» высказывает замечательную догадку, что в биографических

* Когда была уже написана эта статья, на мой стол легло письмо преподавателя Р. Эрина из г. Новошахтинска, в котором отмечено не менее полусотни курьезных фактических ошибок Петелина. (Отнюдь не отступлений от фактов, пишу не путать, ошибка непреднамеренная, никакой художественной задачей не обусловлена и порождается лишь непрофессионализмом.) Не могу отказать себе в удовольствии выписать несколько примеров из этого письма.

«Был была получена сложная роль Одофера, сиринского полководца», — пишет Петелин. «Куда уж сложнее», — комментирует читатель, — на материале то либретто из ассирийской жизни!.

«Бы читали Гомера», — спрашивает Шаляпина Врубель. «Нет», — отвечает Шаляпин, который «поинтересовался этой книгой (?) но не было ее перевода на русский». «Что это за таинственная книга Гомера перевода, которой на русский язык не было в конце XIX века?»

— спрашивает В. Эрин. «Жаль, что объем не позволяет мне цитировать это письмо и остроумное письмо полнее, хотя ведь и оно и грустные мысли тоже. Сколько же невысказанных бы профессиональных вопросов литературной работы, что бы читатель не считалший себя специалистом, казался куда профессиональнее!

вательно выполненное ее может сообщить эстетическое начало даже работе, вовсе не претендующей на «художественность». Приведу как пример только что прочитанную мной книгу Светланы Кайдаш «Сильнее бедствия земного» («Молодая гвардия», 1983) — очерки о женщинах русской истории. Задача автора скромна: рассказать о женских судьбах, большей частью неизвестных широкому читателю, — тут княгиня Мария, женщина-летописец, Наталья Долгорукая, которая решительно предпочла участь жены опального князя богатству и довольству, Наталья Фонвизина, одна из тех декабристок, что руководствовались примером Натальи Долгорукой уже в иных условиях, Мария Цебрикова, не побоявшаяся предвзвешивать свой нравственный счет императору, хотя бы и ценой свободы, — не буду перечислять всех. По какому принципу объединены очерки? Как пишет автор в предисловии, используя слова Белинского, все эти женщины были «героинями своих обязанностей». Ощущение сходства биографического замысла, понимание поступка именно как выражения «жизненной темы» и позволяет, не прибегая ни к какому вымыслу, строго документировать свой рассказ, лишь отбором претворить хаос противоречивых жизненных фактов в обладающую эстетической ценностью структуру.

Пример профессионального подхода к делу.

Но если даже небольшой биографический очерк требует идеи, способной организовать материал, то как можно неизвестно чего ради написать целую повесть? Автор, пожалуй, возразит — как ради чего: хотел создать «образ Шаляпина» (любимое слово автора).

Но в том-то и дело, что образ Шаляпина не создан. Нельзя его создать беспорядочным нагромождением фактов, унылым пересказом опер, работа над которыми сводится к одной схеме: сначала у Шаляпина ничего не получается, потом Савва Мамонтов, Рахманинов или Коровин открывают ему глаза и приходит озарение. Да и как поверить, что петелинский Рахманинов, который произносит «... в выше-указанных операх», Мамонтов, обучающий актеров, Глинка «лагерь полейков характеризует, больше в танцевальных ритмах» или «третье действие, имеет большое значение для раскрытия характера Сусанина», что эти скучные, унылые менторы, изысканно-странным языком, смесью современного канцелярита с цитатами из собственных статей, вообще чему-то могут научить Шаляпина? Или поверить в то, что не менее косноязычный Шаляпин, который говорит цитатами из самого себя, испорченными вмешательством Петелина: «Теперь я чувствую, что моя прежняя интонация, которую я произносил саркастически (?)», рисовала царя слабыми, нехарактерными штрихами» — что этот унылый персонаж и есть гениально одаренный артист, выдающийся личность?

Но это уже проблема стиля, если не стилистики, скажут мне. Увы, все это разные стороны одной проблемы — профессионализма.