Расшифровка радиопередачи «Радио Санкт-Петербург – Пятый канал»

**«Беседы о современной литературе» № 6. Июль 1987**

Участвуют: Н. А. Милях (ведущая), Ю. К. Руденко.

**Владимир Маканин, Где сходилось небо с холмами, повесть.**

**Милях:** Здравствуйте, уважаемые радиослушатели. У нас в студии — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Ленинградского государственного университета Юрий Константинович Руденко.

Юрий Константинович, в прошлой нашей передаче мы говорили о повести ленинградского писателя Михаила Чулаки «У Пяти углов». И тогда же мы объявили, что следующая передача будет посвящена произведению, которое поднимает сходные проблемы, в котором главное действующее лицо — также композитор. То есть сегодня мы с Вами будем говорить о повести Владимира Маканина «Где сходилось небо с холмами». Есть ли у нас возможность сопоставить эти два произведения, и в каком именно плане?

**Руденко:** Я думаю, что вопрос интересен, и кажется, что такие произведения сопоставлять не просто можно, но и нужно. Но если конкретно ответить, то я бы сказал, что парадоксальным образом эти вещи очень трудно сопоставляются друг с другом. Оснований для сопоставлений оказывается мало.

В повести Маканина не стоит проблема подлинности или не-подлинности композиторского творчества. Оно подлинно. Это дается с самого начала. Следовательно, здесь встает совсем другая проблема. И та проблема, которую Маканин ставит, абсолютно отсутствует у Чулаки. Вот почему я и говорю, что на первый взгляд кажется, что произведения легко и обязательно сопоставимы, а в действительности их просто не нужно сопоставлять. Они не поддаются такому сопоставлению.

**Милях:** Но, может быть, для того чтобы как-то различить уровни этих произведений, можно сравнить образы главных героев — Георгия Башилова и Филиппа Варламова? Я имею в виду отношение таланта, музыкального таланта, какой бы он ни был, большой или маленький, к социальным проблемам, которыми живет этот композитор как человек.

У Чулаки, на мой взгляд, это проблемы — творческие. Они имеют выход в социальную сферу, но ограничиваются скорее кругом бытовых причин. У Маканина же эти проблемы не просто переходят в социальную сферу, но обретают более важное, философское звучание. Позволяет ли нам такое сравнение понять уровень разницы между этими писателями?

**Руденко**: Сложный вопрос. Вы ведь имеете в виду художественный уровень?

**Милях**: Конечно, да.

**Руденко**: Художественный уровень может быть обусловлен самыми разными причинами и выражаться по-разному внутри произведений. На мой взгляд, Вы совершенно правы, когда говорите, что творческая проблематика в повести Чулаки освещена через изображение быта. Но и у Маканина тоже показан быт композитора, его окружение — жена, сын, тот поселок, в котором он рос, люди, которые его окружали в детстве, к которым он возвращается, и не один раз. Но все это выписывается не как быт, а в контексте другой проблемы. И поэтому оно вообще не является бытописанием. Его как такового у Маканина нет.

**Милях:** И это поднимает произведение на более высокий уровень — такой подход, выход на такой круг проблем?

**Руденко:** Это может поднимать, а может и не поднимать. Само по себе ничто не поднимает и не опускает никакое произведение. В данном случае все зависит от того, насколько проблема, которую Маканин ставит в своем произведении, — насколько она изнутри, глубоко и как именно осмыслена.

**Милях:** Давайте обратимся непосредственно к повести Владимира Маканина «Где сходилось небо с холмами». Несколько дней назад страницы повести прозвучали по ленинградскому радио. Так что наши радиослушатели имеют представление об этом произведении.

**Руденко:** Может быть, нам с Вами, Наталья Анатольевна, есть смысл начать разговор об этой повести с того, чтобы отчасти сообщить, а тем самым отчасти уже и войти в анализ произведения и рассказать, о чем же оно и как построено. Вот Вы бы, например, как сформулировали, о чем это произведение?

**Милях:** Если сказать очень кратко, в двух словах, то примерно так. В основе повести — ситуация, на мой взгляд, классическая. Можно вспомнить много подобных ситуаций в русской литературе.

**Руденко:** А именно? Какая ситуация? Что Вы имеете в виду?

**Милях:** Я имею в виду ситуацию, когда герой возвращается в места своего детства. Но если вспомнить классические произведения, в них обычно ситуация развивается немного по-другому. Чаще всего в русских классических произведениях момент возвращения героя в места, откуда он родом, служит толчком к действию. После того как герой возвращался, начинали разворачиваться события, в которых он принимал непосредственное участие. Здесь же, у Маканина, действие как таковое развивается как бы помимо главного героя. Он уже застает результат произошедших событий.

**Руденко:** Я с Вами согласен. Только я бы немножко уточнил. Я бы сказал так: весь сюжет этой повести заключается в этих трех возвратах, и, собственно, это и есть внутреннее действие повести. Вы согласны с этим?

**Милях:** Да, согласна.

**Руденко:** Очень хорошо. Мне кажется, что как раз от этой структуры, от этого писательского приема мы и могли бы оттолкнуться, чтобы как-то рассмотреть и проблематику, и смысл, и своеобразие произведения. Я думаю, что радиослушателям нужно кое-что пояснить. Здесь не просто три возврата, но три разных поры жизни композитора. Причем он возвращается каждый раз ненадолго. Это моменты, когда он вольно или невольно подводит итог прожитым частям своей жизни.

Не случайно, по-моему, писатель подчеркивает, что герой — сирота, лет примерно с семи. А затем его воспитывает поселок. То есть люди даже платят за его музыкальное обучение, затем они вскладчину собирают деньги, чтобы отправить мальчика учиться в Москву, дают ему сопровождающего. Этот отъезд в Москву есть первое расставание. Причем оно еще не длительно по времени. Герой впервые приезжает домой, закончив консерваторию. Точно не сказано, когда его отправляют учиться, зато точно говорится, что в двадцать два года он впервые возвращается в родной поселок. Затем второй возврат — уже лет через двадцать, то есть в сорок два года. Третий возврат — сейчас.

Георгию Башилову 57 лет. Но дело в том, что читатель затрудняется сориентироваться в хронологии событий, то есть привязать их к биографии героя повести, к тем или иным внешним датам. Писатель не дает нам никаких датировочных отсылок, — например, за счет упоминания каких-то известных событий либо за счет таких примет быта или жизни, которые сами по себе достаточно точно свидетельствуют о времени. Я думаю, что это как раз художнический принцип, избранный писателем. Автор специально убирает такого рода отсылки, чтобы проблематика произведения выглядела более обобщенно. Чтобы вскрыть, подчеркнуть, акцентировать нечто внутреннее. То внутреннее, что уже само по себе не привязывается к конкретным датам и что, следовательно, само по себе не зависит от того, происходило ли оно до войны, во время войны, после войны — сразу после, не сразу после и так далее. Согласны Вы с этим или нет?

**Милях:** Да, я согласна. Вероятнее всего, автор так и задумывал, желая показать, что проблема, к которой он обращается, характерна для любого времени.

**Руденко:** Теперь можно сформулировать и самоё проблему более точно, как мне кажется. А именно: она состоит в том, что талант рождается в глубинке — в среде, которую можно назвать народной. И притом талант очень сильный, стихийно рождающийся, стихийно самоутверждающийся, талант, который не может не обратить на себя внимания даже тех людей, которые о таланте человека не думают, но просто его приемлют. Он — *их* талант, они даже стараются его воспитать, образовать, выпестовать. И это им удается. Герой мог бы, как сирота, попасть в очень неблагоприятные условия, но этого здесь не происходит. Наоборот, те условия, в которых он живет и растет, максимально благоприятны для него и для его таланта. Потому что в этом маленьком рабочем поселке, который не имеет даже собственного имени, а называется Аварийным, — и, скорее всего, это и есть его географическое название, — люди поют. В этом обстоятельстве есть нечто от патриархального уклада жизни и быта. И первое, что мне кажется очень любопытным в маканинском решении и даже замысле — это то, что поселок Аварийный изображается как та общественная и в то же время естественная среда, которая рождает и способствует первоначальному становлению, созреванию таланта еще в ребенке. Не город с его разветвленной культурной средой и различными культурными влияниями, и не село, не деревня, то есть не исторически сохраняющийся бытовой сельский уклад, но уклад патриархальный и одновременно новый, сегодняшний.

И такая двузначность, по-моему, для Маканина, для этой его вещи принципиально важна. Поселок сборный, население малюсенькое, а люди при этом живут как бы старым укладом. Поэтому в повести важна каждая деталь, каждая черта быта. И даже самый вид поселка, само его местоположение начинают восприниматься художественно. И это, конечно, сознательная авторская цель — заставить читателя воспринимать образ поселка именно так, в некоем символическом смысле. Символические значения изображаемого писателем поселка в целом и различных деталей его характеристики с самого начала подчеркиваются в повести. Хотя, как мне кажется, можно говорить о некоторой иронии. То есть о заострении, которое само по себе не положительно, не отрицательно, но несколько иррационально. Например, на заводе в поселке регулярно случаются пожары, и эти пожары как бы заранее запрограммированы.

**Милях:** Вы видите в этом какую-то авторскую ироничность?

**Руденко:** Не ироничность в точном смысле слова, но нажим, акцентировку, за которой читатель должен дальше следить. Потому что, согласитесь, мотив пожара здесь очень важен. Ведь пожар — причина сиротства героя: его родители погибают на пожаре. Далее, пожар — это целая картина, обретающая символическое звучание. Образ пожара, мотив пожара символизируются, поскольку являются в повести сквозными. Это здесь своего рода аналог центральной в произведении теме музыки — музыки как некоей духовной стихии. У Маканина музыкальные мелодии, музыкальные смыслы как нечто стихийно захватывающее, подчиняющее себе, вторгающееся в душу, трактуются вообще как нечто не поддающееся рациональной трактовке, рациональным оценкам. По-моему, это очень важный момент. Мотивы, возникающие в художественных произведениях с самого начала, всегда приобретают принципиально важное, а зачастую и символическое значение, как здесь. На мой взгляд, Аварийный поселок в повести Маканина очень рано осмысляется читателем как образ символический.

**Милях:** Вы думаете, уместно говорить об Аварийном поселке как о символе?

**Руденко:** Я бы затруднился прямо сейчас истолковывать символический смысл этого образа.

**Милях:** Но какая-то версия у Вас есть?

**Руденко:** Версия есть. Мне кажется, символическое значение этого образа связано как раз с центральной концепцией автора, с центральной проблемой повести. Поэтому, я думаю, можно позже вернуться к этому вопросу, а лучше говорить о главном, о центральной проблеме. Хочу задать Вам вопрос: как бы Вы коротко сформулировали проблему повести?

**Милях:** Она представляется мне такой: пути развития искусства. Проблема как бы вырождения, самоуничтожения народной культуры — в данном случае народной музыки, которая через профессиональную музыку вырождается в шлягер и уже как шлягер возвращается обратно в народ. В народе забывается исконно народная музыка, ее замещает шлягер.

**Руденко:** С этим я согласен. Именно эта проблема, и действительно так поставленная, является центральной в повести. Абсолютно с Вами согласен. Но теперь у меня возникает другой вопрос. Не кажется ли Вам такая проблема несколько странной?

**Милях:** А почему она должна казаться странной?

**Руденко:** Ну, раз Вам она не кажется странной, то я, действительно, должен объясниться, поскольку мне — кажется. И вот по какой причине. Что значит: самоуничтожение народного мелоса? Народный мелос *само*- не уничтожается. Это исторический факт. Он уничтожается меняющимися социальными условиями жизни народа. Он этими условиями разлагается, но не *само*уничтожается. Утверждение о «самоуничтожении» — вовсе не научная концепция, она не имеет подтверждения в фактах, действительно существующих, в процессах, действительно происходящих.

**Милях:** Но, как Вы справедливо заметили, автор почти полностью убрал всю ту реальную, конкретную обстановку, которая могла бы объяснить этот процесс. Он оставил только то, что необходимо для поддержания его концепции, которая, может быть, даже поэтическая...

**Руденко:** Да, он это сделал. Тогда сразу же возникает вопрос: зачем? Какой другой, свой смысл он предлагает? Если художнику в своем произведении нужно из идеи, которая общеизвестна как некая научно установленная истина, изъять нечто общепризнанное, он должен это мотивировать привнесением каких-то других смыслов. С этой точки зрения я и пытался обдумывать эту вещь. Какова позиция писателя? Зачем он делает это?

Тут, как мне кажется, и вскрывается в повести ее проблемная актуальность для нашего времени. Пусть писатель неправ, пусть он как-то выпрямляет проблему, пусть он даже утрирует ее... Но что в этой проблеме идет от самой нынешней жизни? Мне кажется, что это — как раз проблема шлягера. Я, не будучи ни музыкантом, ни музыковедом, не могу судить о том, насколько справедливо утверждение, которое постулируется в повести как само собой разумеющееся. Честно говорю — не могу об этом судить. Но у Маканина это все-таки есть. Я раньше сам об этом не задумывался и с этим не встречался, ни от кого не слышал. А именно: его Башилов, как композитор, убежден — и писатель умеет это изнутри вскрыть и показать, — что авторы песен, которые здесь называются шлягерами, заимствуют мелодику из классики, из серьезной музыки.

**Милях:** Из профессиональной музыки.

**Руденко:** Да, из профессиональной музыки. Причем где-то в финале повести, на последних ее страницах эта мысль утверждается как справедливая применительно к музыке вообще. Упоминаются классические имена — Шуберт, Моцарт, — и оказывается, что так называемая легкая музыка вообще есть своего рода разменная, мелкая монета по отношению к музыке серьезной, классической. Золотой слиток настоящего, подлинного искусства разменивается создателями легкой музыки на потребу массового слушателя, которому, как тут говорится, нужны «повторы, повторы, повторы» — то есть бездумная куплетность, доступность, легкость восприятия.

И тогда получается, что так называемый шлягер, или, шире говоря, легкая музыка — а говоря современным языком, массовая культура — паразитируют. Паразитируют на достижениях серьезной, профессиональной, классической музыки, разменивают золотые слитки на мелкую монету. И уже в таком качестве возвращаются в народ, в массу. И становятся фактором разъедающим, парализующим саму живоносную жилу народного мелоса.

Почему в повести оказывается, что Башилов — без вины виноватый? Почему он своим талантом — то есть самим фактом своей талантливости — «вытаптывает народную песню», как там говорится? Такова ведь авторская концепция. Маканин убеждает нас в том, что талант, гений, создавая свое, не просто топчется на месте, но высасывает соки из живительной почвы народного мелоса. В одной из сцен повести есть образ куста и почвы — куст вырастает из почвы и истощает ее. С философской точки зрения, получается, что падение духовности народа в современную эпоху вызвано исключительно тем фактом, что массовая культура, да еще благодаря техническим средствам ее популяризации, получила такое распространение, что просто забила собой всё. Она — абсолютная причина полного вымирания всех фольклорных традиций.

**Милях:** А мне кажется, что, по Маканину, шлягер, легкая музыка — это уже следствие того, что сделано Башиловым. У него специально рядом с ним выведен персонаж, с помощью которого это символизируется, — Генка Кошелев, поющий в ресторанах шлягеры. Ведь Башилов специально для него написал несколько песен.

**Руденко:** Тогда возникает новый вопрос. Этот талантливый композитор-самородок, Георгий Башилов, — в чём он-то виноват? И чем?

**Милях:** Самим фактом своего рождения, своего таланта — я так понимаю...

**Руденко:** Правильно…

**Милях:** Так автор утверждает. Исходно, изначально виноват. То есть он виноват перед народом, перед почвой, его взрастившей, перед народной культурой...

**Руденко:** И Вы согласны с этой авторской идеей?

**Милях:** На мой взгляд, это интересная идея, учитывая, что она фигурирует рядом с символизацией Аварийного поселка. В моем понимании Аварийный поселок — это вообще модель мира, в котором происходят запланированные аварии-пожары, — а это не что иное, как исторически обусловленные катаклизмы, трагедии, войны — события, которые ведут к уничтожению людей.

Если воспринимать Аварийный поселок как модель мира, где происходят такие события, где рождается этот талант и одновременно существует это искусство, которое тоже, как Вы говорите, в некотором роде пожар...

**Руденко:** Это не я говорю, это Маканин так связывает в повести ее сквозные тематические мотивы.

**Милях:** Я воспринимаю это как попытку автора объяснить в глобальном масштабе явления, которые происходят вот уже на протяжении долгого исторического времени и кажутся писателю взаимно обусловленными. Он, конечно, убрал сами исторические причины, оставил один только символ.

**Руденко:** Но голой сути в жизни не существует.

**Милях:** Он попытался конкретно проиллюстрировать это жизнью поселка, которая одновременно и символ, и реальность.

**Руденко:** Тогда спрашивается, почему это *уральский* поселок? Если он хотел создать глобальный символ, зачем же он привязал его к Уралу?

**Милях:** Здесь, на мой взгляд, есть две версии, которые можно обсудить. Либо это место, которое находится в центре страны, которое для него ассоциируется с центром мира...

**Руденко:** Так, возможное объяснение, согласен. Или?..

**Милях:** Либо он отсылает к названию произведения — «Где сходилось небо с холмами».

**Руденко:** Ну, горы и холмы — это разные вещи.

**Милях:** Но Уральские горы уже давно именуются так по инерции.

**Руденко:** Название, я думаю, просто соотнесено с той концепцией, о которой Вы говорите.

Но возвратимся все-таки к главному. Вы сказали, что маканинское решение интересно. Читательски я могу с Вами согласиться. Читая этот текст, воспринимая его как художественное явление, как некий выстраиваемый смысл, мы откликаемся душевно и эстетически на те акценты, те значения, которые писатель для нас строит. И пусть это интересно хотя бы тем, что необычно и довольно неожиданно. Но все-таки — зачем оно? Что оно должно означать? Я ведь спросил: справедлива ли эта мысль? Автор внушает нам некую оценочную идею. У него получается так, что талант виноват перед народом уже только тем, что он талант. Лично я с этой идеей не согласен. А Вы?

**Милях:** Мне эта идея кажется очень благородной.

**Руденко:** В чем же тут благородство? Ведь никакие факты эту идею не подтверждают. Заметьте: все факты истории искусства свидетельствуют прямо об обратном. Народ обедняется, духовно обкрадывается не гениями, которых он рождает, а теми социальными условиями своей жизни, которые его обкрадывают.

Я совершенно согласен с тем, что Маканин — очень талантливый художник. И с тем, что он может глубоко изнутри вскрывать такие процессы, которые мало кому доступны, — скажем, процесс духовного творчества. Это доступно сильному таланту. И это редкая способность. Но та идея, которой здесь писатель подчинил свой талант, мне кажется несколько искусственной — выморочной, придуманной, неправильной, не соответствующей жизни.

Так мне видится. Я думаю, что у Маканина для этого есть своя причина. Мы о такого рода вещах так или иначе уже рассуждали с Вами в наших предыдущих беседах, когда по поводу очень разных произведений ставили вопрос о литературной преемственности. Я все время ожидал, что Вы и теперь зададите мне этот вопрос. Какова тут литературная преемственность? Какие литературные традиции — может быть, независимо от того, хочет этого художник или нет, — проявляются здесь? Если произведение талантливое, сильное, то они все равно не могут не проявиться. А в этой маканинской повести как-то не чувствуется, чтобы писатель сознательно отсылал читателя к какой-то определенной традиции. Может быть, Вам показалось что-то определенное?

**Милях:** Не только мне не показалось, но, на мой взгляд, и критики, которые обращались к произведениям Владимира Маканина, затруднялись назвать его предшественников, его литературную школу.

**Руденко:** То есть он представляется художником как бы без родословной?

**Милях:** Я, во всяком случае, не встречала упоминаний о его предшественниках.

**Руденко:** Допустим. Критики наши иногда могут говорить очень справедливые вещи, а иногда не видеть того, что лежит на поверхности.

К примеру, характер символизации — тот же Аварийный поселок, тот же образ-символ пожара — по-моему, отчетливо отсылает к поэтике Леонида Андреева. У Леонида Андреева, правда, эта поэтика более внятна, более органично связана с характером самой идеи. Но ведь маканинская идея тоже оказывается как бы «вечной» и в то же время по-особому субъективной. И Маканин в этом смысле — может, это парадоксально прозвучит и даже неожиданно для него самого, — наследник как раз модернистских течений начала века. А проблема больной совести уводит к совсем другой традиции — к традиции Глеба Успенского. Но в контексте русской классики, идущей именно от Успенского, проблема больной совести — это проблема того, как *восстановить* связь с народом. Народ — это живая почва, не умирающая и не могущая умереть. А отдельный человек-индивидуум должен сам искать и найти путь к ней. Пока он его ищет, у него может быть больная совесть. У Маканина же всё вывернуто наизнанку. И опять это именно декадентский, модернистский ход: вывернуть наизнанку классически поставленную проблему. Маканин оказывается с такой странной, я бы сказал, родословной.

**Милях:** И не только странной, но и — лично для меня — неожиданной. Мне, по моим читательским ощущениям, казалось, что Маканин ближе всего к Ивану Бунину.

Впрочем, как мы уже говорили, вопрос о родословной Маканина никем еще не поставлен. Хочется также сказать, что в более глубоком осмыслении нуждается и вопрос о русском модернизме и его роли в нашей литературе.

Ждем ваших писем, уважаемые радиослушатели.