

Юрий
Нагибин
НЕ ЧУЖОЕ РЕМЕСЛО



БИБЛИОТЕКА
«О ВРЕМЕНИ
И О СЕБЕ»

Юрий
Нагибин

НЕ ЧУЖОЕ РЕМЕСЛО

«Современник»
Москва
1983

Нагибин Ю. М.

Н16 Не чужое ремесло.— М.: Современник, 1983.— 350с. с портр.— /Б-ка «О времени и о себе»/

Широк и разнообразен круг вопросов, интересующих известного советского писателя.

В настоящую книгу Ю. Нагибин включил статьи, имеющие непосредственное отношение к творческой лаборатории писателя. Здесь и размышления о жанре рассказа, и рассуждения о преподавании литературы в школе, и раздумья о языке литературных произведений. С интересом читаются статьи о Чехове, Лескове, Платонове. Автор пытается найти свой ключ к пониманию их творчества. В разделе «Из чего ты построен» он хочет также разобраться в том, из чего «сделана» его собственная личность.

Н 4603010102—167 272—83
М-106(03)—83

ББК83,3
8

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Квартал ремесленников начинался сразу за старинным зданием медресе. Там работали медники, жестянщики, чеканщики, ткачи, столяры, гончары.

Внутренний дворик медресе был загроможден строительными лесами. На лесах трудились каменщики и штукатуры. А в углу дворика, сидя на земле, пожилой мастер в пропыленном халате заготавливал ромбовидные пластины для восстановления мозаики, местами осыпавшейся со стен. Он вырубал их из керамической плиты бледно-зеленого цвета. Он клал на плиту шаблон и обводил его заостренной щепочкой, которую предварительно обмакивал в чернила. Я никогда не видел таких странных чернил: на газетном листе лежала горкой какая-то фиолетовая каша. Затем маленьким, плоско заостренным обушком он тюкал по чернильному контуру и за десяток ударов отделял от плиты очередной ромбик.

Я стоял близ него очень долго, но вначале не отдавал себе отчета, чем так завораживает его простая работа. А потом меня пронизало ощущение чуда: каким острейшим, наметанным глазом, какой твердой рукой, какой устремленностью надо обладать, чтобы так вот, точно, попадать с замаха обушком по линии рисунка. Ошибись он хоть на полмиллиметра — и пластина не ляжет в мозаичный узор на плоскости стены. Но мастер не знал ошибок: в мгновенье, неосязаемым со стороны прицеле острое лезвие обушка всегда находило линию. И я подумал о своем ремесле. До чего же часто бьешь не в линию и до чего легко прощаешь себе неточность в ложной уверенности, что достоинство узора в целом искупит мелкие промахи.

...Чеканщику не было двадцати, на нежно-юношеских щеках его курчавилась редкая мягкая борода. С помощью зубила и молотка он наносил узор на большой плоский медный

круг. Чеканщик лишь начинал путешествие по золотисто сверкающей глади, и путь ему предстоял немалый, судя по лежащему у его ног уже готовому блюду. Как замысловат, как щедр был украшающий его рельефный узор! Трудно было поверить, что это сказочное плетение складывается из тех простеньких линий, которые сейчас возникают под зубилом. Я обратил внимание на своеобразный ритм работы молодого чеканщика. Два сильных, резких удара молотком по зубилу чередовались с двумя слабыми, холостыми ударами по верстаку. Я спросил, зачем нужны чеканщику эти пустые удары? Чтобы оставаться хозяином своей руки, сказали мне. Иначе рука выходит из повиновения и сама ведет мастера, а она слепа.

«Запомни,— сказал я себе.— Не доверяйся скользющему бегу пера по бумаге, принимая обманчивую легкость за вдохновение. Сомневайся в каждом третьем слове, ведь рука слепа...»

...Маленький, толстенький гончар, заметив, что за ним наблюдают, стал играть с комком мокрой глины, который он только что шмякнул на гончарный круг:

Под его широкими ладонями мгновенно строились и разрушались, чтобы тут же зажить в новом образе, самые различные изделия — от простого горшка до изысканной вазы. Вот он в несколько легких касаний вытянул узкий, высокий кувшин. Вдавил кулак в его горло и медленно утопил руку в кувшине, наделив его полостью. Вдруг он резко, грубо смял ладонью его стройное тело и мгновенно, одним касанием, превратил глиняную лепешку в тарелку, просуществовавшую не больше времени, чем нужно, чтобы узнать ее. Ладони гончара чуть поласкали бока тарелки, и она стала чашей, из чаши родился пузатый, с узким горлышком, сосуд для хранения воды, вмиг ставший плоским блюдом; ладони повлекли вверх края блюда, и на гончарном круге выросла ваза. Ритмично двигалась нога в разношенном шлепанце, вращая гончарный круг, и чуткие руки без видимых усилий создавали все новые и новые предметы.

«Так владеть формой!— с завистью думал я.— Так легко и совершенно подчинять себе бесформенный, грубый материал!.. Да хватит ли всей жизни, чтобы стать настоящим ремесленником в своем литературном цехе?..»

КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ

КОЛЬ СЛОВО НАЙДЕНО...*

Наверное, правы те, кто считает, что дело писателя мыслить образами, а не рассуждать. В самом деле: я не языковед, не литературовед, я практик литературы, и лучше бы мне заниматься своим писательским делом. Но разговоры о языке ведутся у нас постоянно — широко и щедро, — и было бы просто трусостью уклоняться от участия в них. Я и решил высказать свои отнюдь не систематизированные и конечно же ни для кого не обязательные соображения.

Казалось бы, какая тут проблема: язык литературных произведений, о чем тут вообще говорить? Да ведь каждому ясно: речь — это способ общения людей, способ выражать свои впечатления о мире, свои мысли, чувства, желания, свое отношение к действительности. Значит, язык писателя должен быть ясен, понятен, прост и выразителен, тогда и читатели поймут все, что хочет сказать автор. Ну, а если так, почему же до сих пор ведутся споры о языке и «литературные» люди не могут договориться, что считать хорошим и что — плохим языком. Существуют разные мнения о языке Достоевского и Толстого, Бунина и Андрея Платонова, Хемингуэя и Марселя Пруста.

И если все так ясно с языком, почему все писатели не пишут на одном языке, скажем на языке Тургенева, в отношении которого не существует двух мнений, — это наилучший русский язык, кристально чистый, ясный, звучный, поэтический. Или же почему не пишут, как Паустовский, который в советской литературе, по мнению многих, является тем же эталоном чистейшей современной литературной речи. А вот я должен признаться, что меня чистейший язык Тургенева устраивает меньше «хаотичного» языка Достоевского или

* © Издательство «Советская Россия», 1977 г.

«тяжеловесного» языка Льва Толстого, а язык Паустовского, при всем моем глубоком уважении к светлой личности покойного писателя, и вовсе оставляет холодным.

А может, все дело в том, что и я сам, и мои собратья по перу просто не можем писать, как Тургенев, Паустовский или, скажем, Иван Бунин, чей стиль Алексей Максимович Горький назвал «жемчужным», а могли бы, так и стали бы писать по-тургеневски, по-бунински, по-паустовски, и проблема литературного языка раз и навсегда была бы разрешена и снята с повестки дня.

Самое странное, что писать так можно, и это даже не очень трудно. Слова «писать так» надо понимать здесь в смысле языковой, речевой, стилистической похожести. Писать можно до того похоже на эти образцы, что и специалист не разберется, где ты, а где они. Так же как можно и картины писать под Рафаэля или Рембрандта, и не отличишь, где подлинное, где подделка, чем, кстати, и пользуются многочисленные мошенники в мире.

Я знал одного молодого писателя, о котором с первых его шагов в литературе все хором заговорили: «Бунин, ну как есть Бунин! Бунин, да и только!» Он и вправду был ошеломляюще похож на творца «Лики». И любой его рассказ легко можно было принять за неизвестный рассказ Бунина. Конечно, если исключить некоторые, чисто внешние приметы времени.

Для Бунина характерно обилие прилагательных. Если Алексей Толстой, я имею в виду создателя «Петра Первого», считал главной силой и достоинством русского языка глагол и мастерски владел им, то Бунин несомненно отдавал предпочтение имени прилагательному. Он, как никто иной, был щедр на слова, определяющие разные свойства и качества предмета, лица, явления. На ученом языке это называется «эпитетом». Так вот, у молодого писателя, о котором идет речь, этих эпитетов было хоть отбавляй. Он так и сяк трогал определяющими словами предмет, будто поворачивал его разными гранями, и все это по-бунински красиво, поэтично, проникновенно. Но меня не отпускало ощущение какой-то вторичности, непервозданности его усилий. Более того, у меня было ощущение обмана: я напивался всем этим сладкозвучием, а мое представление о мире нисколько не расширялось, не углублялось, не становилось богаче.

А когда я читал даже во второй, третий, десятый раз Ивана Бунина, я узнавал что-то новое о мире, в котором живу. Я обогащался душой, сердцем, всем своим существом. А потом я сделал странное открытие: Бунин был на редкость

щедро оснащен природой. Он обладал зрением орла, слухом соловья. Он видел в небе больше звезд, чем это доступно нормальному — и даже очень зоркому — человеческому глазу, в зимнюю стужу он уже чувствовал запахи весны, он, казалось, слышал звуки такой частоты, что недоступны тому слуховому аппарату, которым природа снабдила людей. Вот откуда взялось бунинское пристрастие к эпитетам, он очень много знал о мире, знал больше, чем другие знают, в каждом предмете и явлении обнаруживал множество тончайших, пропадающих для других свойств и хотел передать людям это свое знание.

Его молодой последователь — это вскоре выяснилось — был в этом смысле глух, слеп и лишен ощущения запахов. К нему из внешнего мира поступало очень мало сигналов, но он усвоил бунинскую лексику, бунинский словесный строй, музыку бунинской фразы и научился создавать иллюзию больших знаний о мире, чем располагал сам. Этим он и ввел в заблуждение много доверчивых и рассеянных душ. Его беда не в том, что он подражал, а в том, что он ничего не создавал.

Таким образом, можно воспроизводить даже удивительный язык Бунина, не обладая бунинским воспринимающим аппаратом, не говоря уже о бунинском таланте. Не труднее писать под Тургенева или под Паустовского. Однако писатели этого не делают, предпочитая собственный, пусть куда менее благозвучный, язык. Почему же так?

Когда я учился в школе, у нас был очень хороший преподаватель литературы и русского языка Алексей Павлович Романовский, ныне покойный. Он не только прекрасно вел уроки, умно руководил литературным кружком, но и сам писал рассказы, которые печатались в «Прожекторе», «Вокруг света» и других изданиях. Увлеченно, убежденно и трогательно наставлял он нас умению писать. Не буду повторять его слов о ясности, понятности, благозвучии и прочих неперемennых качествах литературной речи. Он говорил, что каждый персонаж должен обладать своим характерным языком, по которому его немедленно можно узнать, очень хорошо снабдить персонаж каким-нибудь запоминающимся особым словечком или присказкой, что пейзаж должен соответствовать настроению героя, пребывающего в этом пейзаже, если твоему герою грустно, то хорош дождь, слякоть и не годится солнце. Что описания не должны быть пространны, что лучше передать обстановку через деталь. Что начало должно быть энергичным, а конец — давать пищу для раздумий. Что если ты всего этого достигнешь,

то будешь писать хорошо, можешь даже стать писателем.

Но когда я стал больше и внимательнее читать, то с ужасом обнаружил, что в соприкосновении с живой тканью литературы все утверждения Алексея Павловича обращаются в прах. Во многих рассказах Хемингуэя персонажи говорят одним и тем же языком, и нет у них никаких характерных словечек или присказок, а пейзаж порой вовсе посторонен происходящему. Что Лесков и Марсель Пруст крайне описательны и вовсе не стремятся выразить себя через деталь. Что стиль Льва Толстого и Достоевского вовсе не благозвучен и чист. Что во фразе Андрея Платонова иной раз можно запутаться. Словом, что любимые мои — да и не только мои — писатели не выдерживают критики с точки зрения правил, казавшихся незыблемыми добрейшему Алексею Павловичу. И значит, все далеко не так просто, звучный, нежный, красивый литературный язык не выражает истинного достоинства писателя, а писать по правилам — вовсе не значит писать хорошо.

Некоторые наши критики и другие наставники в вопросах языка не слишком далеко ушли от школьных, азбучных представлений о языке литературы. И до сих пор можно встретить утверждения, что Достоевский стал великим писателем, вопреки своему недостаточно хорошему языку. Как будто это вообще возможно, как будто писатель отделим от своего языка. Должен признаться, что, на мой вкус, нервная, городская, напряженная, порой срывающаяся речь Достоевского ничуть не уступает тургеневскому благозвучию, вспоенному молоком Орловщины. Да что там — превосходит!

Когда-то Станиславский утверждал, что самое важное в игре актера — верность. Вы можете играть хорошо, говорил он, можете играть плохо, меня это не касается, мне надо, чтобы вы играли верно.

Так вот, мне думается, если заменить слово «верно» на слово «точно», то мы найдем истинный критерий качества литературного языка: точность, то есть соответствие, тождественность слова тому миру явлений, лиц, идей, которые взялся изобразить автор. Язык Достоевского, а также язык Толстого и сложный язык Пруста вполне тождественны, адекватны, равнозначны тому, что они хотели выразить. И высшая красота языка этих писателей в исчерпывающей, покоряющей полноте и точности сказанного ими о мире.

А может ли быть «безъязыкая» литература? Тут не стоит

заводить спора, надо просто признать, что такая литература есть. Причем весьма распространенная, имеющая громадную читательскую аудиторию и заслуживающая известного уважения. Читать «безъязыкие» произведения порой интереснее, чем миловидно оформленную словом литературу. Тут дело в количестве и качестве информации, которую сообщает писатель. Это всегда было важно для читателей, а теперь особенно важно, ибо жизнь крайне сложна и запутанна. Но и в прошлом читатели, случалось, не только амнистировали посредственно написанное произведение, но и делали его знаменем времени. Да, так бывало и бывает, и все же, как правило, «безъязыкая» литература воздействует на мозг, а не на душу читателей.

Истинное чудо совершает литература, лишь когда она художественна не только по формальной принадлежности к этому «ведомству». Тогда она не просто информация, а чудо, позволяющее проникнуть в суть явлений, в скрытую сердцевину бытия.

Так что же такое язык художественной литературы? Это, конечно, не только средство выражения, это средство познания мира. Что значит: ты не сумел выразить? Это значит, ты не сумел по-настоящему понять то, что собрался изобразить. Когда же ты находишь настоящие, точные слова, ты постигаешь явление жизни и даришь свое постижение читателям. Художник не вправе сказать о себе такую распространенную бытовую фразу: я понимаю, но не могу выразить. Нет! Значит, он не понимает. Ощупывая явление словом, выискивая точные, единственные слова, он проникает в его суть. И коль слово найдено, то найдена и суть явления лица, предмета.

Таким образом, я прихожу к тому выводу, к какому пришел герой моего рассказа «Немота». «Слова,— говорит он в минуту прозрения,— вы не слова, вы — суть!»

Нельзя отделять изображаемое от слова. «Он хороший писатель, но у него плохой язык» — звучит так же бессмысленно, как и выражения: «Он хороший скульптор, но не владеет формой»; «Он хороший композитор, но лишен слуха». Отсюда ясно, какое огромное значение надо придавать слову, речи, языку. И мне хочется в заключение повторить строки Бунина:

...И нет у нас иного достоянья!

Умейте же беречь

Хоть в меру сил, в дни злобы и страданья,

Наш дар бессмертный — речь.

ОГЛЯДЫВАЯСЬ НАЗАД*

На встречах с участниками литературных кружков — заводских, издательских, школьных, студенческих — мне часто задают одни и те же вопросы. Как возник тот или иной рассказ; как соотносятся в данном, конкретном рассказе правда и вымысел, действительность и фантазия; что определяет выбор героев; почему в одном случае повествование ведется от первого лица, а в другом нет, хотя автор явно пользовался материалом собственной жизни, и т. п. Я намеренно подчеркиваю, что, как правило, вопросы эти касаются определенных рассказов, а не «рассказного» жанра вообще. Вместе с тем для меня очевидно, что спрашивающие интересуются моими рассказами не ради них самих, а чтобы соотнести полученные ответы со своими собственными раздумьями, наблюдениями, с собственным творчеством. Должен сказать, что именно при такой постановке вопроса находится всегда общий язык, в беседах оказывается толк. Когда же вопросы задают в общей форме, я зачастую теряюсь или отвечаю, не веря сам себе. «Как писать рассказы?», «Как строить рассказ?», «Где брать темы для рассказов?» Эти и подобные им вопросы неизменно ставят меня в тупик, ибо за многие годы работы в литературе я твердо понял лишь одно: рецептов и правил не существует, каждый знает лишь то, как пишет он сам, но из этого вовсе не следует, что его способ годен и для других... Однако каждое свидетельство писателя-новеллиста о своей работе представляет для меня необычайный интерес, оно пробуждает мысль, заставляет думать над ремеслом, иногда на что-то наталкивает, пусть даже по принципу «от обратного», от чего-то предохраняет, привлекает внимание к чему-то прежде неизвестному. Поясню свою мысль примером. Чехов говорит, что, написав рассказ, надо выкинуть начало и конец, потому что новеллисты больше всего врут в начале и в конце. Конечно, этому не надо следовать механически, хотя я вполне допускаю, что сам Чехов зачастую так и поступал. Но следует все же крепко задуматься над проблемой начала и конца. Не только рассказ, всякое дело трудно начать. Ты еще не разогрелся, не вошел, так сказать, во вкус, но боже упаси, чтобы твоя вялость сообщилась твоему произведению: читатель вовсе не обязан «вползать» в твой рассказ, он просто

* © Издательство «Советская Россия», 1977 г.

бросит его на первых же скучных строчках. Когда же вся картина завершена, исчерпана драматическая или лирическая суть событий, как легко испортить впечатление лишним, ненужным словом! Читатель не любит, чтобы ему не доверяли, подсовывали готовые решения. Он хочет сам, в тишине своего сердца, пережить прочитанное, сделать вывод. Лично для меня, например, чеховское предупреждение обернулось тем, что я прежде всего стал писать концовку. Рассказ существует еще только в голове, образы его смутны, а я сажусь к столу и записываю сложившуюся у меня концовку: то одну фразу, то абзац, иногда целую страницу, а то и больше, в зависимости от того, какой формы эта концовка требует. Затем к этой концовке я пишу рассказ.

Повторяю, это отнюдь не значит, что я, подобно рыночному продавцу, считаю свой «товар» наилучшим. Я вполне допускаю, что такая заранее написанная концовка может стать для другого камнем преткновения, неодолимой помехой к написанию рассказа. Но сам я пишу именно так, другой — иначе, третий примет чеховский совет буквально и преуспее в этом. Что же, в час добрый! Важно лишь помнить, что зачин и концовка рассказа — дело тонкое, сложное, требующее повышенного внимания.

Не думайте, однако, что середина рассказа менее важна, чем конец и начало. И Чехов, разумеется, так не считал. Конечно, нет. Середина рассказа — это и есть самый рассказ, и разве может быть это главное, ради чего человек взялся за перо, сделано кое-как? Нет, нет и нет! И все же Чехов был глубоко прав, когда привлекал внимание новеллистов к началу и концу. Он исходил из того, что человеку есть что рассказать, что он сел писать по сильной душевной необходимости, а не для того, чтобы убить время. Чехов доверял новеллисту, предполагая, что самый предмет рассказа у него есть, а значит, есть середина, он только подсказывал: сумей энергично приступить к изложению, не топчись у порога, смело в путь! И еще: имей мужество вовремя кончить, не разжевывай, не делай вид, будто ты один способен постигнуть глубину и сложность рассказанного; не уподобляйся нерешительному и болтливому гостю, который, мучая хозяев, топчется в передней в пальто и шапке, словно не решаясь закрыть за собой дверь...

Поскольку общих правил писания рассказов нет, живой опыт каждого работающего в этом жанре прозаика имеет особое значение. Конечно, в творчестве разных писателей, особенно начинающих, бывают совпадающие моменты, общие затруднения, сомнения, даже одинаковые причины

для отчаяния. И думается, мысли и наблюдения профессионального писателя-рассказчика, отнюдь не претендуя на поучительность, на «всеобщность», могут принести известную пользу. В этом скромном плане прошу и воспринимать нижеследующие записки.

Предупреждаю заранее: мои приемы работы не имеют и не могут иметь каких-либо преимуществ перед любыми другими приемами. Вот почему на вопрос, задаваемый наиболее часто: «Как писать рассказы?» — я даже не буду пытаться ответить. Попросту говоря — не знаю. А на другой вопрос, как это ни грустно, также весьма частый: «О чем писать рассказы?» — я отвечаю: ни о чем. Раз уж такой вопрос мог возникнуть у человека, ему вообще не надо писать. Человека побуждает писать настоящая душевная потребность высказаться. Если же такой потребности нет, то незачем тратить время и усилия на столь трудное и своеобразное занятие, как литература. Надо просто жить и в творчестве жизни искать для себя достойное применение. Выходит, сам того не желая, я уже установил твердое правило: если писание не является настоящей потребностью, не к чему марать бумагу...

Участники литературных объединений чаще всего задают вопрос: откуда взялся у вас тот или иной рассказ? На этот вопрос мне нетрудно ответить: из жизни. Да, жизнь щедро одарила меня большей частью моих рассказов: с готовым сюжетом, с героями, со всей обстановкой. Порой я был лишь свидетелем тех или иных событий, порой — прямым участником, порой — главным действующим лицом. Так написаны почти все мои военные рассказы; все рассказы о детстве, за исключением рассказов о сегодняшних детях; все рассказы на материале охоты и рыбалки; все рассказы о зарубежной жизни. Словом, две трети всего написанного мною создано без участия писательской фантазии.

Уже первый мой литературный опыт носил сугубо «реалистический» характер: я зачем-то описал лыжную прогулку, предпринятую в один из выходных дней нашим девятым классом.

Это была самая обычная прогулка, ничем не отличавшаяся от других наших воскресных походов. Приехали мы в подмосковную Лосинку, долго бродили по полям с увала на увал, плутали дремучим бором, вышли к довольно крутым горюшкам, у подножия которых оказались невысокие снежные трамплины; эти трамплины-самоделки были нам не под силу, мы падали, больно прикладываясь спиной. Что еще? Завтракали бутербродами, прихваченными из дома, на

какой-то холодной заброшенной даче; не помню сейчас, как мы туда попали. Уже в сумерках электричкой вернулись в город. Ничего примечательного в этот день не случилось: ни драки, ни какой-нибудь любовной истории. Почему же я вдруг написал именно об этой прогулке? Не знаю. Наверное, по той же причине, по какой в стихах Максима Рыльского пришла к Катюше любовь: «...бо пора». Так, видимо, пришла и мне пора делать мое единственное дело в жизни, о котором ни в детстве, ни в отрочестве я даже не помышлял. Вот я и написал об этой прогулке. Был в моем рассказе и зимний пейзаж, и все обстоятельства наших лыжных странствий, характеры, повадки, словечки моих школьных друзей. Этот первый литературный опыт у меня не сохранился, но я отчетливо помню, что был он очень слаб. И все же писание захватило меня. С глубоким удивлением обнаружил я, как от самой необходимости перенести на бумагу несложные впечатления дня, черты хорошо знакомых людей странно расширились и углубились все связанные с этим обычным зимним днем переживания и наблюдения. Кажется, я по-настоящему осознал тогда, что люблю природу мучительно, до слез, люблю деревья, снег, небо, замерзшую реку, черные прутья кустов. Впервые обнаружил я, что Васька Агафонов влюблен в Иру Трушину. Это угадалось само собой: просто я писал в точном соответствии с действительностью, как долго возился он с Ириными лыжами, сперва натирая их мазью, потом прилаживая к ним крепления, наконец, затягивая ремни на Ириных ботинках. Он не отходил от Иры ни на шаг, стоило ей оступиться или упасть, он кидался к ней со всех ног, отряхивая от снега ее одежду, осторожно снимал снежинки с ее волос, обволакивал своими движениями, будто заключал в незримую оболочку. А до этого мне и в голову не приходило, что этот здоровенный парень, помешанный на хоккее и футболе, как-то отличает Иру от других наших соучениц. И еще много других, не столь крупных открытий сделал я, когда стал писать первый в своей жизни рассказ. Я называю это неважное произведение рассказом, а не очерком, потому что бессознательно придал ему некоторую соразмерность, подобие сюжета и даже снабдил обрамлением. В сущности, уже в этой первой попытке определился мой столбовой литературный путь: не придумывать, идти впрямую от жизни, «копаться» в материале действительности, стремясь найти в ней как можно больше. И следующий мой рассказ был написан в том же роде: там я описывал двор нашего дома и одно трагическое происшествие, случившееся во дворе.

Я знал, что в нашей школе готовится к выпуску рукописный литературный журнал, но мне не пришло в голову ни предложить журналу свои писания, ни даже прочитать их на занятиях кружка. И не из какой-либо болезненной застенчивости или чрезмерной скромности. На кружке читались рассказы о пограничных инцидентах (неизменные герои этих рассказов — храбрый пограничник и умная собака), о войне в Испании, о гражданской войне, о революционных боях. Ясно, что ни один автор не мог быть ни участником, ни свидетелем изображаемых событий. Рассказы высасывались из пальца, сочинялись понаслышке, с чужих слов, по книжкам и газетам, но главным образом — с помощью неумной, безудержной фантазии. Вот переизбыток фантазии и возводил для меня эти произведения в степень настоящей литературы. Это настоящие писатели, думал я, они пишут о том, чего не знают, не видели, к чему и близко не стояли. Это и есть творчество, а писать о том, что было на деле, по правде, как пишу я, каждый может...

Позднее, начав печататься и уже твердо избрав литературу как единственный свой путь, я, конечно, отошел от этих наивных представлений о художественном творчестве, но отсутствие фантазии продолжал ощущать как удручающий, почти стыдный недостаток. Так, верно, переживает композитор отсутствие у себя абсолютного слуха, хотя и без абсолютного слуха можно быть Скрябиным... Я долго мучался этой своей ущербностью, пока не прочитал однажды у Лескова сетования на то, что у него «нет поэтической фантазии». Кстати, сказочный, замысловатый, причудливый Лесков необычайно конкретен, реален в самых затейливых своих рассказах. Необыкновенные подробности в поведении Пугала, Несмертельного Голована, Очарованного странника, Овцебыка и Шерамура взяты Лесковым из жизни, большей частью из воспоминаний детства. Да и все эти фигуры имели своих жизненных прототипов. Ого, подумал я с радостью и волнением, если при отсутствии фантазии можно творить такие чудеса, так и черт с ней, с фантазией!..

Поскольку это счастливое открытие пришло ко мне в относительно зрелую пору, когда мое отношение к творчеству стало уже вполне сознательным, я сделал для себя некоторые выводы: не рассчитывать на озарение свыше, быть пристальным ко всему, не относиться свысока ни к каким проявлениям бытия, ибо заранее неизвестно, что станет материалом твоего творчества; не уходить в себя на просторе жизни, среди людей, среди животных и растений; соучаствовать, сколько есть силы, в деле жизни; стараться быть не просто наблюда-

телем природы, а что-нибудь делать в ней: охотиться, рыбачить, собирать грибы, ягоды, орехи, хоть шишки для самовара. Не ездить в деревню — я уже не говорю в качестве дачника, но даже писателя, собирающего материал для нового произведения: уж лучше ехать от газеты на какой-нибудь конфликтный материал, чтобы разоблачить злоупотребление, восстановить справедливость, защитить оклеветанного, помочь попавшему в беду человеку. В этом случае ты и сам будешь в положении борющегося, своими боками познаешь жизнь. А нужный для работы материал уж сам собой подберется как бы между делом, и будет он куда весомее, чем накопленный с помощью «записи бесед». Молодому человеку лучше всего отправляться в странствие коллектором или простым рабочим геологической или археологической экспедиции, в колхозе — принять участие в сенокосе или в уборочной, на стадионе — быть среди бегающих, прыгающих, метаящих, играющих, а не среди болеющих на трибунах. Но я несколько отвлекся в сторону...

Сознание первостепенной важности жизненных впечатлений для художественного творчества оборачивается порой несколько преувеличенным, чуть утомляющим вниманием к окружающему, охотничьей настороженностью, как бы следопытством. Я видел однажды на тетеревиной охоте, как молодой дратхаар — порода охотничьих собак — носился по опушке леса, обнюхивая землю. Он очень старался, этот дратхаар, но егерь отозвался о нем пренебрежительно: молод и глуп. А вот отец этого дратхаара, матерый Фингал, морду держал высоко, он нюхал воздух, а не землю. У охотников это называется верхним чутьем — признак настоящей, хорошей охотничьей собаки. С годами вырабатывается такое вот верхнее чутье, позволяющее держать морду повыше, не тыкаясь носом в путаницу следов на траве, и все же находить дичь. Тогда становится чуть легче, вечный поиск не столь изнурителен. И все же порой приходится говорить себе: сегодня, или в эти дни, или в эти недели ничто не станет для меня предметом литературы, я не буду писать ни об этом лесе, ни об этой поляне, ни об этой реке, ни об этой женщине, пусть все это уйдет из меня, исчерпавшись краткостью реального видения. Только не надо злоупотреблять этим, не надо слишком щадить себя. Я убежден, что двадцати четырех дней в году — срок путевки в санаторий или в дом отдыха — вполне достаточно для полного восстановления сил человека, работающего головой. Все остальное время надо обнюхивать воздух...

К рассказам-былям относятся у меня не только рассказы,

возникшие в результате собственных наблюдений, но и написанные с чьих-то слов. Их у меня немного, но все же они есть. Это — «Мать колхоза», запись моих разговоров с бывшей председательницей колхоза в деревне Черкасские Конопельки, что на Куршине, Татьяной Петровной Дьяченко. Рассказ «Трубка» — повествование о цыганском мальчике, написанное со слов некогда таборного цыгана, а потом артиста и драматурга театра «Ромэн» Николая Нарожного.

Но мне хотелось поговорить о рассказах, возникших более сложным путем. Таков, например, «Зимний дуб». Напомню вкратце содержание рассказа. Мальчик Савушкин постоянно опаздывает в школу, что больно ранит молодую сельскую учительницу Анну Васильевну. По-доброму уверенная в себе и в своем предмете — родной речи, — Анна Васильевна нарочно взяла себе первые уроки, считая, что уж у нее-то Савушкин будет приходить по звонку. Но он продолжал опаздывать и даже плохо слушал на уроке объяснения учительницы. Когда однажды нужно было привести пример существительного, он с непонятной и бессмысленной радостью стал восклицать: «Зимний дуб!», «Зимний дуб!» Анна Васильевна вызвала Савушкина в учительскую, но разговор с ним ничего не дал ей: Савушкин и сам не понимал, почему опаздывает, он ходит в школу через лес, ближайшей дорогой. Тогда учительница решила объясниться с его матерью, нянечкой в санатории, вдовой погибшего на войне солдата. Мать Савушкина работала во второй смене, и после занятий учительница и ученик отправляются через лес в санаторий. И тут с Анной Васильевной происходит то же, что и с Савушкиным: замороженная красотой зимнего леса, мощью, белизной сказочно прекрасного дуба, она опаздывает на встречу с матерью ученика. И тогда Анна Васильевна понимает, что виноват не Савушкин, а она сама. Ведь она преподает русский язык, родную речь, то, без чего человек «нем перед миром, бессилен в чувстве». Если бы она сумела сделать свои уроки столь же нужными Савушкину, как природа, как зимний лес, он не стал бы опаздывать в школу. Это понимание своей вины перед учениками по-новому открывает Анне Васильевне маленького Савушкина, он уже не кажется ей теперь просто нерадивым учеником, а прекрасным и таинственным Гражданином будущего...

Военные действия происходят преимущественно на природе, недаром говорят: «поле сражения». В самом деле, битвы разыгрываются чаще всего на полях, а то в горах, в лесах, по берегам рек, на холмах, в долинах, в степях и даже в пустынях. В городах война ведется куда реже, да и не-