

Назиров-писатель: внесистемный профессионал или рефлексирующий дилетант?

Б. В. Орехов

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»

Я уже много лет не занимаюсь литературной критикой. Не только потому что не хочу (а я не хочу), но и потому что не знаю, как правильно. Многие авторитетные и неавторитетные люди вокруг точно знают, кто из писателей пишет хорошо, кого даже упоминать неприлично, какой из романов (сборников новелл, стихов) достоин внимания, а какой можно считать бросовой литературой. Иногда эти мнения совпадают с моими читательскими впечатлениями, иногда не совпадают, откуда эти твёрдые убеждения берутся, мне совершенно не ясно. Научиться этому нельзя, никто из убеждённых в своей правоте рационализировать, объяснить и передать своё знание не способен, знание оказывается совершенно эзотерическим. Максимум, что можно получить — ссылку на соображения вкуса, который у всех оказывается разным. В результате мнения всех тех, кто точно знает, кто из писателей хорош, а кто плох, не только не совпадают с моим, но и не совпадают одно с другим, что часто придаёт ситуации дополнительный окрас абсурдности.

В самом деле, одним нравится Аствацатуров, другие воротят от его прозы нос, кто-то любит Пелевина, а кто-то считает его прозу низкопробной. Все эти множественные миры восприятия кажутся решительно несовместимыми и довольно плохо соотносятся с той убеждённостью, с которой носители соответствующих точек зрения их продуцируют.

Критику как раз обязательно нужно быть убеждённым в справедливости его позиции. Мнение, в котором сам автор не уверен, не продаётся, то есть влияет на востребованность такого критика, причём в худшую сторону. Кроме того, критику всегда нужно не только знать, как надо, но и почему надо именно так. Нужно уметь рационализировать читательские впечатления. А дело это непростое.

Историку литературы несколько проще: ему не нужно подходить к исследуемому предмету с оценочной меркой: в построении общего здания культуры участвуют все, даже авторы, на первый взгляд, третьестепенные. Поэтому их тоже нужно знать, их тоже нужно изучать, и, по сло-

ву А. Э. Хаусмена, не раз с чувствительной симпатией вспоминавшемуся М. Л. Гаспаровым, «Если для вас Эсхил дороже Манилия — вы не настоящий филолог».

В случае с прозой Назирова этот разнобой мнений тоже актуален. В обсуждении (очном и заочном) романа «Звезда и Совесть»¹ никто открыто не признался в том, что считает эту прозу хорошей. Зато были те, на кого она произвела, скорее, негативное впечатление. Однако не попавшие на страницы журнала частные высказывания по этому поводу включают и восторженные мнения. Были и те, кого это произведение поразило.

Как быть в этой ситуации, не вполне понятно. Считать ли Назирова непрочитанным писателем, который, сложись жизнь иначе, мог бы активно публиковаться как литератор и иметь успех? Или он всего лишь неумелый автор, один из тысяч подобных, единственное что — выгодно отличающийся от своих собратьев по несчастью увесистым культурным багажом, превосходным профессиональным видением текста, но при этом — увы — лишённый таланта?

У меня нет на этот вопрос универсального ответа. Универсальный ответ, как я постарался показать выше, имел бы в нашем полипарадигмальном, в высшей степени плюралистичном, мире невысокий статус.

Но у меня есть свой ответ, ответ для самого себя. Для меня проза Назирова — слабая проза. Нарочитость его объяснений выглядит неумелой, а оформление диалогов просто раздражает. Попробую это объяснить.

Так получилось, что я был воспитан на литературе, в которой стиль ценится выше идейности или остроты сюжета. Оттачивающий каждое слово Набоков для меня ближе к прототипическому литератору, чем, скажем, В. Распутин, которому, кажется, важнее что говорится, а не как это говорится. Назиров, вроде бы, тоже ищет незатёртые слова, работает над текстом, вычёркивая, исправляя, по многу раз переписывая свои произведения. Но финальные варианты, то есть такие, которые соответствовали бы и авторскому заданию, и внутренним стандартам качества автора, не вдохновляют.

Во-первых, Назиров всё объясняет, втолковывает, заставляет читателя заметить то, что автору хочется до него донести. На филологическом факультете МГУ учат, что Флобер потому стал Флобером (которого так любил тот же Набоков), что не пишет «Г-же Бавари стало холодно», а пишет «Войдя в кухню, г-жа Бовари подошла к камину»². Это на-

¹ Назировский архив. 2016. № 1.

² На самом деле, «стало холодно» Флобер тоже пишет: «Ворот у Шарля был распахнут, ему стало холодно, и, придя домой, он сел в кухне», но важен принцип.

зывается «психологизм». Искусство с некоторых пор стало проявляться в полунамёках, во взаимодействии с читателем, в предложении последнему включиться в игру, прочесть больше, чем написано.

Назиров не написал бы «Войдя в кухню, г-жа Бовари подошла к камину». Скорее, я ожидал бы что-то вроде «Г-же Бовари стало холодно. Она подошла к камину и набросила на плечи тёплую шаль. «Вы, наверное, замёрзли», — догадался Шарль». У читателя просто нет шансов вернуться, не прочесть то, о чём пишут.

Это кажется следствием неумелости выражения в прозе. Писателю не хватает художественного языка и он начинает использовать обычный, вместо того, чтобы кодировать сообщение с помощью литературных приёмов, передаёт его на открытом канале.

Кажется, что чем сильнее писатель, тем он менее открыто действует. Например, в книге «Сумеречный дозор» популярного фантаста Александра Лукьяненко вдруг появляется такое подмигивание: «В одном из шкафов появилось множество маленьких фигурок мышей — *стеклянных, оловянных, деревянных*, стояли керамические чаши и лежали стальные ножи. К задней стенке шкафа была прислонена старая *брошюра ДОСААФ*, на обложке которой было изображено *жюри* оценивающее *парашют*, рядом стояла простенькая литография, на которой зеленела лесная **чаща**» (выделения мои — Б. О.). Фрагмент этот чисто орнаментальный, сюжетно не нагруженный, автору захотелось поиграть, и он вложил в два предложения скрытые отсылки к правилам русского правописания. Кажется, что самым сильным ходом здесь было бы оставить всё именно в таком, скрытом, виде, рассчитывая на внимательного читателя, который рассмотрит здесь нужные ссылки. Но Лукьяненко, как и Назиров, не может удержаться и проговаривается, хотя и не так открыто, как это порой делает уфимский литературовед: «Почему-то — я не мог понять почему, все это навевало мысли о начальных классах школы». Поэтому (эта цитата, разумеется, не причина, а пример) я считаю, что и Лукьяненко в актуальной литературе автор не первого ряда.

Может показаться, что тут «упрёк» в том, будто Назиров — не Набоков. В таком виде, конечно, претензия звучало бы глупо. В самом деле, что за печаль, что Назиров пишет не так, как Флобер и автор «Лолиты»? Кто-то любит трюфельные конфеты, а кто-то пирожное «Мадлен». Бывают поклонники у Набокова, есть любители прозы Распутина. Только всё-таки Набоков, кажется, не просто один из ряда заметных прозаиков. В данном случае он просто доводит до максимума ту тенденцию, которая всё заметнее и заметнее влияла на художественное слово в течение всего Нового времени. Начиная с XVII века из литературы всё активнее изгоняется очевидность. Нелинейно, непоследовательно, прерывисто,

с отступлениями и ретардациями, но путь художественной словесности от Средних веков к новейшей эпохе был именно таков: сначала исчезла прямая аллегоричность. Не сразу, не вся, не насовсем, но, скажем, в русском театре XVIII века во времена Феофана Прокоповича мы ещё можем увидеть на сцене совершенно аллегорические фигуры, а уже к середине века их там не будет. Сначала останутся амплуа, стандартные узнаваемые герои, а затем и они будут встречаться реже. Эпоха готового слова кончилась, высокая литература сбрасывала с себя риторичность, а с ней отказывалась и от реверансов в сторону читателя, от снижения порога для входа в текст, от тезиса, что художественное высказывание должно быть обязательно понятно реципиенту и обязательно с первого раза. В самой риторике или готовом слове нет ничего плохого, это важная часть истории культуры, однако для середины XX века — это очевидное прошлое.

То есть дело не в том, что Назиров пишет не как Набоков, а в том, что он не пишет как *современный умелый* писатель. Впечатление именно такое, что он не изобретает новую форму, не профессионально пользуется старой, а пытается писать современную прозу, но получается у него это неуклюже. Он не знает меры и не может вовремя остановиться в желании донести до читателя своё сообщение. Он забывает о художественном языке и постоянно меняет его на бытовой, не прибегает к приёмам раскрытия психологизма литературы Нового времени, а рассказывает историю так, как рассказывал бы её в условной ситуации застолья.

Во-вторых, Назиров создаёт крайне фальшивые диалоги. Любая из сцен, в которых беседуют герои, звучит натянуто, неестественно, лишена динамики и обнажает искусственность конструкции. Почему так получается? Скорее всего, потому что не удаётся избавиться от ощущения, что говорит там всё время один и тот же человек, и только по недоразумению его реплики как бы приписаны разным персонам. А раз реплики там все исходят от одного субъекта, каждый из участников «диалога» фактически знает, что скажет другой, заранее с ним согласен, а если возражает, то вяло. Назиров пытается расщепить самого себя на несколько типовых персонажей, каждый из которых настолько типичен, что почти карикатурен (как, например, ревнивец Фёдор из «Провинциального часовщика»).

Необъяснимым образом всё, что я здесь назвал в числе недостатков, смотрится органично в одном произведении Ромэна Гафановича — в романе о Пушкине. Видимо, жанр беллетризованной биографии гораздо терпимее относится и к жёсткому контролю читательского внимания, и к типовой прорисовке характеров.

Всё это, конечно, не значит, что проза Назирова недостойна внима-

ния, публикации и изучения. Именно я первым опубликовал непечатавшиеся рассказы Назирова, мне же принадлежит и первая литературоведческая статья о его прозе. Всё это нужно, но для меня — нужно ровно настолько, насколько это важно для постижения всеохватности Назирова-учёного. Проза для этого учёного — часть его интеллектуального универсума. Биографически часть важнейшая, главная для 1950–1960-х годов. Вряд ли возможно хорошее понимание интеллектуального становления Назирова без понимания его художественной концепции и анализа литературной практики. Кроме того, к своему тексту Назиров тоже подходил как литературовед, конструировал сюжеты, рефлексировал по их поводу, и зачастую это не менее показательно для отражения его научных взглядов, чем статьи, написанные на чужом художественном материале. И тем не менее, для меня проза Назирова — дополнение, лишний ключ к его научному творчеству, а не самостоятельный объект.

Так что публиковать и прозу, и — особенно — прилагающиеся к ней авторские маргиналии обязательно нужно. Просто не очень правильно делать это в литературных журналах, отдельными книгами, рассчитывать на читательский успех.