

И физика, и лирика

Известная мысль А.С. Пушкина по поводу пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума» о том, что «драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным», повторялась уже столько раз, что стала почти анонимной и приобрела статус аналитической технологии при прочтении художественного текста.

Она необходима нам при обращении к творчеству нижегородского писателя Олега Алексеевича Рябова, политехника по образованию. Имеет ли ренессансный тип личности универсального человека в наши дни взаимосвязь со своими текстами? И если да, то как это проявляется в его индивидуальном почерке, вызывающем активный общественный отклик?

Рассмотрим его творчество с позиции писательской рекурсии, представляющей особый коридор из романых «зеркал», которые уже со времен Генри Филдинга «проносят по дороге» и для авторского самопознания, и для диалога с читателем. Роман как жертва человеческого кризиса приобретает под пером Олега Рябова классический смысл, экстраполированный в наше сегодня и совсем недавнее вчера, создавая цепочку узнаваемых образов и неожиданных заключений.

Начнем с заглавия романа, ибо заголовок должен схватить символическую суть всей вещи. Один из известных романов Олега Рябова имеет непривычно развернутое и не вполне понятное заглавие: «Убегая – оглянься, или Возвращение к Ветлуге» (2015). Даже для читателя, хорошо знакомого с картой средней полосы России, здесь необходима подсказка: Ветлуга – это небольшая река, затерявшаяся в лесах

недалеко от Нижнего Новгорода, стоящего, как известно всем, на берегах двух великих русских рек, Оки и Волги. С первой же фразы романа он приобретает, какой-то подчеркнuto «местный» колорит: «Желтая песчаная коса широким языком тянулась вдоль Ветлуги, вылизывая ее быстрое течение, изгибаясь с ней и образуя неглубокий заливчик из русла старицы...» Но спустя два-три столь же текучих, медлительных эпизода резко меняются декорации: действие переходит на одну из улиц Нижнего Новгорода, где произошло загадочное убийство, связанное с одним из героев. Лишь постепенно, исподволь начинает проясняться: это не столько конкретика узнаваемых мест или придуманных автором острых романых ситуаций, колоритных уже самих по себе, сколько раздумья писателя о многострадальной России последних нескольких десятилетий. Для одних читателей открывается возможность вновь пережить то, что было пережито ими когда-то, и увидеть в этом пережитом нечто такое, что они в свое время не могли рассмотреть и понять; для других же появляется шанс увидеть незнакомую им жизнь, развертывающуюся в увлекательном вымысле, оставляющем ощущение правды.

Художественный эксперимент Олега Рябова состоит в том, что он, сохраняя традицию устойчивости романых жанров, постоянно нарушает ее, смешивая их в какое-то новое единство. Воспитательный роман соединяется у него с приключенческо-авантюрным, тот – с романом путешествующего героя или с романом-испытанием, затем получает еще и острую социальную окраску в том или ином герое.

А их всего трое на весь упомянутый роман – закадычных друзей с молодых лет, колоритных и контрастных фигур: двое русских и один еврей. Их именами названа каждая «составляющая» романа-трилогии (Часть первая «Андрей»; Часть вторая «Лёвка Бородич»; Часть третья «Боря Иванов»). Андрей Ворошилов, сын крупного советского производственника, из-за своей уникальной, почти мистической способности озарения, становится заметным игроком в крупной карточной игре, его еще на студенческой скамье «вычисляю» криминальные авторитеты и используют в своих целях; Лёвка Бородич, талантливый математик и программист, оказывается выброшенным в Америку; третий – Боря Иванов, заметный физик-теоретик и экспериментатор, после трагедии (я сознательно не говорю подробнее о героях, чтобы не мешать будущему читателю романа) оказывается в психиатрической лечебнице, а затем в «норе», вырытой для себя в глухом лесу, где ведет жизнь нового Робинзона, но в отличие от классического персонажа должен непременно погибнуть и уже погибал однажды (спас случай). И только друзья способны найти его и вытащить из добровольной западни.

Герой романа Лессажа «Хромой бес» обладал способностью заглядывать под крыши бюргерских домов, Рябов же приподнимает навес Большого дома – России, где герою, полному энергии, приходится играть необычную роль. Андрей Ворошилов, кажется, истинный автор произведения (в нарратологии это особенно активно проявляющее себя действующее лицо), но над ним доминируют, определяя его судьбу, две силы, сменяя одна другую или оказываясь рядом: крупный советский чиновник и криминальный авторитет. Четыре года тюрьмы, как он признается, многому его научили, но в результате он все же оказывается где-то в Тунисе без права возврата.

Каждый персонаж, занимая свое место в трехактном повествовании, постоянно перемещается в нем, и Андрей эпизодическим лицом представлен во второй и третьей ее частях, Лёва Бородич – в первой и

третьей, Боря Иванов – в первой и второй. И все вместе они неудержимо стремятся к одному – непременно встретиться на ставшей для них родной реке, так что возникают порой довольно курьезные ситуации: двое нетерпеливо добиваются друг друга по международной связи, а оказывается, что один уже рыбачит на Ветлуге, а другой совсем рядом с ним собирает грибы. Но они не просто тянутся друг к другу, такие необычные по судьбам и контрастные по характерам люди. Это звенья одной художественной цепи, и составлена она не событиями, не сюжетом романа, не персонажами, а общими идеями автора, пронизывающими трилогию из конца в конец. Одна из таких сквозных тем – дружба, редкое по нынешним, да и во все другие времена чувство, когда протянутая тебе рука может определить человеческую жизнь, причем ни тот, кто протянул ее, ни тот, к кому она обращена, и не подозревают об этом. Или даже спасти тебя, как это происходит с Андреем, ради которого физик-теоретик и математик-программист, напрягая все силы, оставив неотложные дела в сторону, лихорадочно пишут диссертацию на чуждую им сугубо гуманитарную тему, чтобы тупица, занятый по службе охраной преступников, получив возможности карьерного роста, мог способствовать сокращению тюремного срока их другу. Да и судьба Бори Иванова, беседующего с призраками, то и дело теряющего разум, чуть ли не насильственно перемещенного из убогой лесной норы в добротный деревенский дом на Ветлуге, построенный одним из его друзей для самого себя, весьма показательна. Она вновь напоминает о «Трех товарищах» Ремарка, посвященных экономическому кризису Германии после Первой мировой войны, когда человеческие отношения проходят испытание на прочность.

Вечное в контексте злободневного

Однако художественная рекурсия и ремейк отнюдь не совпадают по своим функционально-выразительным возможностям. И это становится особенно очевидно при рассмотрении романной темы Родины, которая у Рябова стягивает его произведение в единое целое. Первый раз она возникает в связи с катастрофой, которую терпит Андрей. Опасностью в советское время для удачливых людей были большие деньги. Несчастье Андрея, кроме всего прочего, состояло в том, что деньги давали ему возможность иметь хорошую аппаратуру и редкие диски, доступные немногим. «Эммануэль» с ее порнографическими прелестями вскоре пойдет на большом (!) экране, но в те времена, о которых идет речь, да еще имея в виду предпринимательскую деятельность Андрея, ему можно было приписать любые прегрешения: проповедь враждебных идей, растление душ, нечистое ведение дел, да все что угодно в добавление ко всему, что действительно было, – и после недолгого судебного разбирательства он получает тюремный срок. Им были нарушены неписанные законы, какие входили в понятие Родины, которая никогда и ничего не забывает и никогда и никому ничего не прощает. Но отказаться от нее человек не может. Впервые эту тему формулирует сам Андрей Ворошилов: «Родина – это место, где ты родился, и вычисляется это место очень легко. Оно закодировано в твоём организме, в крови, в генах. Когда ребенку обрезается пуповина и он делает первый самостоятельный вдох, в определенных участках его организма фиксируются напряженности и векторы всех геофизических полей,

существующих на Земле: гравитационного, магнитного, электромагнитного, космического излучения и еще масса параметров, присущих данной точке Земли и никакой другой. И эта точка Земли – его Родина, и будет ему хорошо только здесь».

Если прибегнуть к исторической аналогии, то можно вспомнить, что подобная идея была высказана по крайней мере век тому назад русской литературой в попытке примирить вечно враждующих западников и славянофилов, иначе говоря, два общественных противоположных крыла, существующих и сейчас, – либералов и консерваторов. И высказана она была наиболее сильно Достоевским, идеологом почвенничества, как он определил это направление.

Так что герой трилогии рассуждает, не подозревая о том, провидчески: не менее актуально, чем подобная мысль звучала когда-то в «Подростке» Достоевского, где появляется русский европеец Версиллов, больше европеец, чем сами европейцы, но только в том случае, если он во всем остается русским человеком. От своей земли никуда не уйдешь и рано или поздно все равно вернешься к ней.

Во второй раз та же тема родины возникает в средней части романа, перебрасывая арку связи от истории Лёвки Бородича к Андрею Ворошилову в момент неожиданной и тоже по-своему катастрофической перипетии в судьбе его приятеля, когда тот, лишенный прав гражданства, в течение двух недель должен покинуть Россию. Затем она получит развитие в мысли о православии, генетически оставшемся жить в народе, несмотря на атмосферу жестокого официального атеизма, и в вариативной форме передается в духе еврейских анекдотов старым сапожником (родственником Лёвы Бородича) как наставление мудро-го старого человека ему, будущему крупному ученому: «Каждый еврей должен работать. Это у русских можно тридцать лет на печи лежать и говорить, что “душа не лежит” или “струнку не задели”. А еврейский мальчик в пять лет начинает играть на скрипке и в двадцать становится лучшим скрипачом. И талант тут ни при чем, и никто не узнает, сколько раз мать его била и наказывала, чтобы сделать из него скрипача». Наконец, в заключение всего романа та же идея появляется в облике второй малой родины: ставшей дорогой для всех героев небольшой реки Ветлуги, соединившей их всех вместе. Вот они в финале молча стоят, обнявшись по случаю встречи. Одновременно завершается и весь роман, стянутый композиционным обрамлением, повторив экспозицию в эпилоге так, что конец здесь действительно баюкает в руках начало.

Но среди троих молча обнявшихся друзей есть еще одно не названное лицо – это автор романа, скрывающийся за ними все это время. Ведь это его жизнь, его судьба, его любовь. И роман, оставаясь романом, приобретает черты, характерные для лирической медитации-раздумья над тем, что было пережито или могло быть пережито писателем.

Genius loci

Распространенный в наши дни концепт «гения места» обусловлен местом обитания человека, часто не обращающего на это место никакого внимания, но при расставании испытывающего ностальгию, потребность высказаться по поводу своих воспоминаний. Иными словами, это новая описательность, своего рода поиск «духа места» и прочие усилия, направленные на то, чтобы «оживить камни».

Не так у Рябова. Уровень нравственных, эмоционально высказанных в его произведениях идей определяется его любовью к родному городу. Здесь он родился и вырос, и потому нет ничего удивительного, что эта сторона кажется ему необыкновенно уютной, теплой и красивой, где дышится легко, а те места, которые полюбил с детства, представляются особенно поэтичными его уголками. Молодость имеет свои права, в ней нет преобладания рассудка над сердцем, непосредственное чувство не заглушено еще рефлексией, а так как Олег Рябов стремится мыслить и чувствовать, как мыслят и чувствуют его молодые герои, то это состояние переходит в его стиль, освещенный светом любви к близкому ему городу. В какой-то мере это можно считать продолжением темы, так занимающей его писательское сознание, – темы Родины.

Многообразную художественную функцию выполняет в романе упоминание мест Нижнего Новгорода. Читатель получает возможность рассчитать путь, по которому идут герои. Или вместе с автором он может увидеть, где происходят их встречи («от оперного театра рукой подать», «на улице Горького, недалеко от площади Свободы», «Дмитриевская башня кремля», «парк живых и мертвых», «маленькая обшарпанная будочка на центральной улице города», «книжный рынок в Пушкинском садике», «дом Ивана Петровича Склярова», то есть дом, где находилась квартира градоначальника, а затем губернатора Нижегород, кафе «Нижегородское», ресторан «Москва», Откос и т. п.).

Читатели-нижегородцы, провоцируемые таким повествованием, уже сами затем выстраивают важные для каждого и свободные ассоциативные ряды, толчок которым дает точная сценография романских мест. Причем эти обертоны смысла могут приобретать, судя по обстоятельствам, или комедийный, или драматический характер: площадь Свободы, например, – это бывшая Острожная площадь; она примыкала к острогу, и сейчас сохранившемся, только закрытому высокими домами. Она была названа так в результате судорожных усилий новоявленных пересозидателей жизни, но так как это были люди чаще всего малообразованные, то и действовали по примитивной логике от обратного: и улица святой Варвары Великомученицы по той же причине становилась улицей Веры Фигнер, революционерки, проповедовавшей террор; Царская – улицей Народных комиссаров; «Парк живых и мертвых», как нижегородцы не без иронии окрестили его, был разбит на месте старого кладбища и носил и носит имя русского изобретателя-самоучки XVIII века Кулибина (у Островского ставшего прототипом Кулигина в «Грозе»). В самом начале парка при строительстве громадного здания ТЮЗа были потревожены давние захоронения; из костей и черепов строители в духе черного юмора соорудили небольшую пирамиду, которую вскоре растащили мальчишки, – подробность невеселая, но очень точная, ее может вспомнить только знаток Нижнего Новгорода, его старой и новой истории, как вспомнить тоже по ходу романа колоритную Больничную улицу, в сравнительно недавнее время совершенно исчезнувшую. И таких подробностей немало. Если протянуть через воображаемое пространство парка имени Кулибина прямую линию, то на противоположном конце ее окажется церковь во имя святых Петра и Павла, в свое время служившая детским (тоже для юных зрителей!) кинотеатром «Пионер».

Автор вовлекает читателя в игру, напоминающую компьютерную, а именно в «повествование через окружение» (environmental storytelling), где камера, вращаясь свободно, исключает последовательный набор

кадров, характерный для кино или сюжетной постройки, но зато оставляет простор для пространственного мышления при движении объектов по определенной территории. Действие петляет по улицам города или не особенно далеко от него, то попадая в охотничий домик лесника, то на глухую лесную опушку, где на крепких ветвях дерева выстроена скрытая площадка с прорезями для ружейных стволов, то на берег Ветлуги, в деревню, где строят большие рыбацьи лодки, легкие на ходу. А так как туда отправляется Андрей Ворошилов, чтобы приобрести изделие именно этих мастеров, притом на своей лодке, то это значит, что перед ним разворачиваются бесконечные «петли» Волги, и какая-нибудь церквушка, основанная древними зодчими на крутизне правого берега, будет часами стоять неподвижно, создавая впечатление, что при напряженном реве мотора вы не можете сдвинуться с места, и перед вами разворачивается волшебство русского пейзажа с горизонталью бесконечного простора и острой вертикалью, устремленной к небу.

Краеведческий пласт романа продолжается в именах. Кириш, о котором толкует Лёве Бородичу его родственник-сапожник как о примере высокого профессионализма, был дамский портной, и к нему словно стремилась вся женская половина города. Подробность о крупном партийном чиновнике, горестно оплакивавшем свое назначение в Москву (казалось бы, надо радоваться), очень остроумна, но самого-то чиновника мало уже кто помнит. Иногда автор считает необходимым зашифровать то или иное имя: например, Ким Ильин, директор областной библиотеки, как явствует из романа и что соответствует действительности, перед тем был догматичной выправки первым секретарем одного из райкомов партии; в целях «конспирации» в его фамилии отсечены лишь две последние литеры, превратив его в звучного русского Ильина. «Дядя Володя Фуфаев», играющий большую роль в сюжете романа (именно он убедил Лёву Бородича избрать математику в качестве приложения своих сил и способностей), – персонаж, прототипом которого, был известный представитель университетской научной элиты. Но «тот» Фуфаев, его реальный прообраз, был еще и заметным скрипачом-любителем и выступал с сольными номерами в концертах самодеятельности преподавателей и студентов университета и одно время носился с идеей организовать инструментальный ансамбль, напоминая в этом легендарного текстолога-пушкиниста С. М. Бонди, сменившего скрипку на альт ради того, чтобы такой ансамбль состоялся. Только музыка способна подравнять филолога и математика-физика, потому что и там и здесь число играет громадную роль. Не случайно же Эйнштейн никогда не расставался со своей скрипкой.

Таким образом, проза Олега Рябова отличается тем, что дает энергичные импульсы читательскому восприятию. Местный колорит с еще большей силой высказывается в его сборниках рассказов, начиная с успешного «романа-сюиты», по авторскому определению, «КОГИЗа» (2009). Всегда какая-то особенная заразительность, теплота авторского чувства появляется в них, вызывая непосредственную эмоциональную реакцию читателей. Притом читателей, что неожиданно, и не имеющих никакого отношения к Нижнему Новгороду. Возможно, потому, что Олег Рябов часто рисует нижегородцев, принадлежащих к миру русской культуры. Как в рассказе «Лавочка Даля».

Вокруг этой лавочки, по свидетельству автора, открытой милостью божией поэтом Юрием Адриановым, или, по другому преданию, Веллимиром Хлебниковым, приезжавшим в Нижний искать новые слова,

мало-помалу группируется целая толпа лиц: Даль, рядом с ним Павел Иванович Мельников, помогавший ему в работе над словарем, Максим Горький, два приятеля-поэта Юрий Адрианов и Олег Рябов и множество других; каждый хочет во что бы то ни стало хотя бы недолго посидеть на ней, как когда-то сиживал Владимир Иванович Даль, только после этого обязательного для себя ритуала отправлявшийся писать. Видимо, вросшая в землю скамейка обладала таинственной способностью собирать в себе творческую энергию и передавать ее другим. Или рассказ о мастере светотени и острых сюжетов фотографу Максиму Петровиче Дмитриеве («Кисть рябины с каплями дождя»), или в таких же конкретных подробностях возникающие на страницах рассказов люди и события старой и новой истории Нижнего Новгорода.

Cui bono?

Латинское выражение «Кому на пользу?» имеет в филологической аналитике значение аутентичности, той подлинной правдивости, в которую читатель верит безоговорочно, воспринимая авторскую оптику как свою собственную. Однако истинность писательских наблюдений определяется не документом и топографией, которые в принципе меняют художественную структуру текста, заменяя логикой факта поэзию пережитого и прочувствованного.

Если попытаться определить главную черту манеры письма Рябова, то ее можно назвать импровизационной. Она так эмоциональна, так непосредственна потому, что, увлекаясь сам, автор увлекает и других, своих читателей. Он не прочь побалагурить или весело рассказать о былом, что давно или только что прошло перед глазами, хотя это «былое» выдуманно им от начала и до конца и представляет собой плод его откровенной фантазии.

Рассказ «Борис Борисович и его жены» по сюжету всего лишь забавный анекдот, но в нем появляются два резко контрастных образа Нижнего Новгорода. Один, отмеченный суровой красотой: в нем – Печерский монастырь, вознесшийся над обрывом у Волги, с его легендами об узниках, имена которых никому не были ведомы и оставались тайной, однако в нем же инок Лаврентий создал свою летопись, прославившую его во все времена. И другой, современный Нижний – в колдобинах, выбоинах и ухабах, отступи только на шаг от центральных улиц, с вандализмом надписей на стенах недавно приведенных в порядок домов. И Екатеринбург, ухоженный, чистый, куда оказывается перенесен герой рассказа; город президента России, где тот начал свою карьеру, и не мог быть иным. Сейчас этот уровень, следует добавить, давно уже оставлен позади когда-то пыльной, запущенной Казанью, ставшей образцовым европейским центром. В сравнении с ними Нижний Новгород, как это ни грустно, – запущенная провинция. То, что возникает на страницах романа и рассказов Олега Рябова, не случайность, а скорее проявление какой-то грустной закономерности. Глубокая старина с ее преданиями и абсолютное равнодушие к ней; толки о патриотизме и тут же – не воспитание, а уничтожение этого чувства в детском и молодом поколениях; вместо изданий по литературе, истории, образованию и культуре Нижнего Новгорода бесконечно тиражируемые аляповатые альбомы кустарных промыслов и видов города, в последние годы к ним добавились еще и комиксы!

Одни раны, нанесенные городу, зарубцевались, другие продолжают кровоточить, но появляются и новые. В том-то и дело: настоящее краеведение – это любовь, как в фантазиях, в вымыслах, иными словами говоря, в беллетристике Олега Рябова. Сейчас ее нет там, где она должна быть, – в самой реальности. Так что в прозе своей Олег Рябов в большей степени краевед, чем сами профессионалы-краеведы. У писателя иной уровень мышления. Любовь рождает боль; боль – сострадание; сострадание концентрирует в себе громадную эмоциональную энергию. Не холодная рефлексия ума с невольным нарушением фактов или слабой аргументацией, а ум сердца, подчиняющий читателя так же, как и автора, – рекурсия происходит не по «знаниевому» принципу, а за счет пережитого, выстраданного, волнующего писательское сердце.

Шуткой может открыться непринужденный рассказ, а закончиться драматической ситуацией, которую не пожелаешь и врагу. Скажем, новая административная метла так жестоко по-новому метет, что закаленный, испытавший многое в жизни человек, оказывается сломлен и погибает («Убийство Отъемова»), или молодая женщина, строя карьеру в ближайшем к родной деревне райцентре, годами не показывается у матери и спокойно пронесится в машине мимо нее, расположившейся у входа в село с грибами и ягодами на продажу («Жить разучились»). Он схватывает грустные приметы нового времени, когда говорит о забытых стариках («Это недалеко», «Смерть старика») или начинает разворачивать нешуточную историю криминального толка с начавшейся чередой убийств («Душегубы»). Но он не навязывает никому своих представлений о морали и нравственности. Басня есть (живо рассказанная история), а мораль пусть вырабатывается самими читателями, это не дело писателя. Поэтому в рассказах Олег Рябов не формулирует своей точки зрения, никогда не проговаривается. Но она есть, скрытая в сюжете, в характерах героев, и лишь временами отчетливо проявляется в размышлениях о писательском ремесле или в редких интервью. Если собрать крупницы таких авторских признаний, то логика их довольно ясна. Писатель, утверждает в них, не может не писать, потому что высказывает боль своей души, перешагнувшей давно сам порог боли, ее уже невозможно терпеть. Есть те, кто работает ради денег, но это люди иной веры, и ему с ними не по пути.

Известно, как в тридцатых годах прошлого века, в эпоху террора, ночами исчезали люди, и Шостакович выходил на лестничную площадку, чтобы незваные посетители не перепугали домашних во время его ареста; он был уверен, что так случится. Но, по свидетельству автора рассказов, подобное происходило и среди бела дня, у всех на глазах, когда знакомый человек уходил в сопровождении незаметных людей в скроенных на один манер серых длиннополых пальто, и последние реплики с воли не сулили скорого возвращения:

– А эти товарищи наши или из Москвы?

– Из Москвы.

– Это плохо. Очень плохо... («Шура и Машка»)

Плохо потому, что это верный признак: человека ждет долгий срок тюремного заключения, или ссылка, или каторга, а то и расстрел после истязаний и захоронение в общей могиле где-нибудь на расстрельном полигоне под Москвой. Но чтобы в один прекрасный день, не такой уж и прекрасный, вдруг исчезли все калеки великой войны, недавние солдаты, сокрушившие фашистское нашествие, а теперь – кто без рук,

кто без ног – добывающие пропитание себе и своим близким милостынею в промерзающих вагонах местных железнодорожных линий или у входов в заводы и театры, – такая страшная подробность могла быть зафиксирована только Олегом Рябовым, его памятью и способностью воскрешать такие детали. Причем без нажима, без стенаний, без сентенций; просто в качестве точной подробности. Эти люди мешали величию фасада победившего государства и потому были безжалостно уничтожены, как раньше и позднее уничтожались сотни тысяч мнимых противников режима.

Себя он чаще всего ставит в комические ситуации и невольно, без заранее обдуманного намерения, объясняет многое в том, почему, что и как пишет. Например, эпизоды его бесконечных странствий по миру и в России свидетельствуют, что он всегда открыт к общению, очень контактен, а не просто наблюдателен и обладает хорошо тренированной памятью. Запас впечатлений оказывается неисчерпаем. Выхваченные из потока событий лица объясняют его в таких случаях в значительно большей мере, чем самих себя. В странствиях по Индии он случайно несколько раз сталкивается с американцем. Ничем не примечательный, невысокого роста энергичный человек, несмотря на устойчивые стереотипы («А вы, как и все русские, опять задумали что-то противозаконное?»), отличается какой-то стойкой привязанностью к русским: несколько лет жил в России на нелегальном положении разведчиком. В последний раз он попадается путешественникам в безвыходном для них положении; восставшие студенты в Дели перекрыли все улицы, и им уже не успеть в аэропорт: путь преградила баррикада. В этот момент появляется на роскошном «кадиллаке» американец Джонни, как его называет автор. Поговорив с полицейским и получив вежливый отказ, он неожиданным ударом сбивает его с ног, а другие блюстители порядка вместо того, чтобы арестовать его, пропускают автобус и тут же, надсаживаясь, снова закрывают баррикаду. Кто этот «Джонни», бог весть, но он уже не может быть забыт с этим его странным отношением к русским («Американец Джонни»); или точно такой же случай, но теперь уже, тоже невольные, встречи автора с люмпеном-пролетарием в Париже («А то – пожалуйось русскому»).

И так во всем. Эта легкая, непринужденная манера письма несет в себе перспективу мышления. До сих пор немногие знали краеведа Смирнова по его замечательной книге о старом Нижнем Новгороде, опубликованной издательством «Книги» (им руководит, к слову сказать, Олег Рябов), а теперь это для меня, как и для многих, – живой человек; одной-двух фраз достаточно. Или Слава, как он требовал называть себя при первом же знакомстве, – гениальный виолончелист Мстислав Ростропович, но ведь он еще и выдающийся дирижер. Как дирижера нижегородская публика его так и не узнала. Разве только в первых шагах его помнят меломаны, когда он только начинал свои выступления, недавний ученик Израиля Гусмана, возглавлявшего Нижегородский симфонический оркестр в те времена, когда он вывел его в число лучших коллективов республики! И вот сейчас Мстислав Ростропович стоит у всех перед глазами и смотрит со страниц сборника рассказов, торжествующий, радостный, с каким-нибудь антикварным раритетом в руках (вроде тарелки с изображением Троцкого). А все потому, что писатель наблюдал, сопровождал и восхищался многогранной натурой великого музыканта.

Алгебра как путь к гармонии

Интерес к человеку и в жизни, и в творчестве – отличительная черта натуры Рябова. Между тем каждый мастер – всегда тайна, всегда свой, особый мир. Но творчество Олега Рябов – тайна вдвойне. Оно нередко оставляет впечатление простых зарисовок с натуры, где автор либо свидетель, либо непосредственный участник событий. А между тем в ней заключено какое-то скрытое очарование. Но в чем оно – загадка. Об Олеге Рябове писали в разное время Захар Прилепин, Павел Басинский, Роман Сенчин, Платон Беседин, Андрей Рудалев. Парадокс этих отзывов состоит в том, что чаще всего это оказывался невольный разговор о самом себе, о том, как на тебя действует эта странная проза, и ассоциативные связи уводили далеко от литературы, чаще всего в музыку. И это естественно. Как объяснить эту прозу словами? Музыка, и в самом деле, выше слов.

Иллюзия простоты и легкости разбивается о существенную черту прозы нашего современника, тоже скрытую, ничем не подчеркнутую, не выставленную напоказ. Она заключается в том, что автор тщательно моделирует текст, стремясь передать его внутренний ритм. Каждая часть романа непременно завершается акцентированной взрывной ситуацией. Вот Андрей, только что вернувшийся на родину, жадно пьет волжскую воду, черпая ее горстями: ни с чем не сравним вкус волжской воды! Во второй части он долгое время тщетно пытается найти Лёву Бородича через друзей в США и Канаде, через родственников, через еврейские общины в Израиле и России и, вспомнив, что он компьютерный человек, бросает клич в социальных сетях и, наконец, находит его. Финальный эпизод второй части завершается совершенно неожиданной концовкой (телефонным разговором друзей по международной связи):

«← Андрей!.. Ты где?»

– Ни за что не отгадаешь. Я на Ветлуге, сома ловлю...

– А я тоже на Ветлуге. Грибы собираю...

– Так мы с тобой где-то рядом!»

Часть третья завершается сценой в глухом лесу, где Борю Иванова, все еще впадающего в беспамятство и беседующего с потусторонним миром, находит незнакомый человек. Ему только что звонил Андрей из Туниса, а ему соответственно Лёва Бородич из США с просьбой отыскать отшельника и во что бы то ни стало перевезти из опасной лесной «норы» хозяином в добротный дом в одной из деревень на Ветлуге. Во всех исходах трех частей романа инициатором неожиданных развязок оказывается один и тот же герой – Андрей Ворошилов. Вряд ли это обстоятельство, как и характер концовок частей, можно считать результатом предварительного холодного расчета, скорее это интуиция, но моделируется текст с поразительной отчетливостью. Это вообще-то одна из загадок эпической прозы, достаточно редко встречающаяся у сильных мастеров. При пестроте неожиданных развязок или в хаосе сюжетных перипетий архитектоника общей романной постройки оказывается на удивление строго выдержанной.

Автор пускает в ход даже такое редкое средство текстового моделирования, как разницу в шрифтах. Вступление к каждой из трех частей неизменно набрано курсивом, но так как введение к первой части выполняет одновременно роль пролога ко всему роману, то и текст эпилога, более краткий (тоже представленный курсивом), берет весь кор-

пус трилогии в замкнутое кольцо. Курсив, чисто техническое средство, становится в руках писателя одной из структурирующих сил трилогии.

Такие отчетливые приемы в организации художественного текста скорее область стихотворных форм, ощутимых по своему построению: ритм, рифма, строфа, метр (размер), аллитерации, чего только здесь нет! Проза всего этого лишена и вынуждена искать свои возможности. Так ведь Олег Рябов, поэт, и прозу свою пишет как стихи! Временами она представляет собой лирическое иносказание, построенное на фонетической образности. Искренность в творчестве необходима прозе, как и стихам. Но не в элементарном истолковании, которое обычно предлагает литературная критика: искренность – когда нельзя кривить душой, а нужно писать о том, во что веришь. Здесь речь идет об искренности в понимании Толстого: степень силы чувства, переживаемого писателем и особыми путями передающегося читателям. Стихи требуют обязательной правды эмоционального состояния поэта, без этого они превращаются в рифмованное плетение словес; в настоящей прозе – точно такой же правды изображения.

Есть еще одно свойство прозы Олега Рябова, которое заставляет вспомнить поэзию. Он структурирует свои романы, повести, рассказы подобно стихам. А это уже воздействие красоты как таковой: с гармонией эпизодов и целого, с законченностью драматургии всего произведения, с выдержанной соразмерностью, скрытой в композиционных решениях, в ассоциативных повторах и переключках, присущих лирике, но никак не современной прозе. В ней главную партию обычно ведет сюжет; событие произошло, и его не повернуть вспять. А здесь идут в ход формальные приемы. Какой-нибудь самый откровенный вымысел, произвол может поспорить с жизнью и пустить по ложному следу. Ведь стали же искать после выхода в свет его сборника «Девочка в саду» (2016 год) «лавочку Даля», на которой якобы любил посидеть великий этнограф!

Завершая свое повествование, автор обычно стремится перебросить арку повтора или к заглавию, и оно начинает звучать, как скрытая метафора всего произведения, или к экспозиции, или к какому-то разделу разработки. Именно эти невербальные связи повторяющегося однородного материала, хотя принято считать, что единственный материал писателя – слово, стягивают повествование в компактную целостность, и сквозные образы-чувства вовлекают в свои потоки читателя.

Произведения Олега Рябова относятся к живой литературе не по своей сетевой принадлежности, а за счет органики формы и значимости выражаемых ею идей, которые нас окружают. Такие художественные тексты следует изучать при формировании навыков чтения как потребности самопознания и самовыражения столь редкой сегодня фигуры настоящего читателя, способного рекурсивно найти в актуальном контенте подчинение великим литературным традициям и порождение новых маршрутов для своего собственного пути.